
MSC
ML
100
.R615
G72
1837

GRAMATICA
Musical.

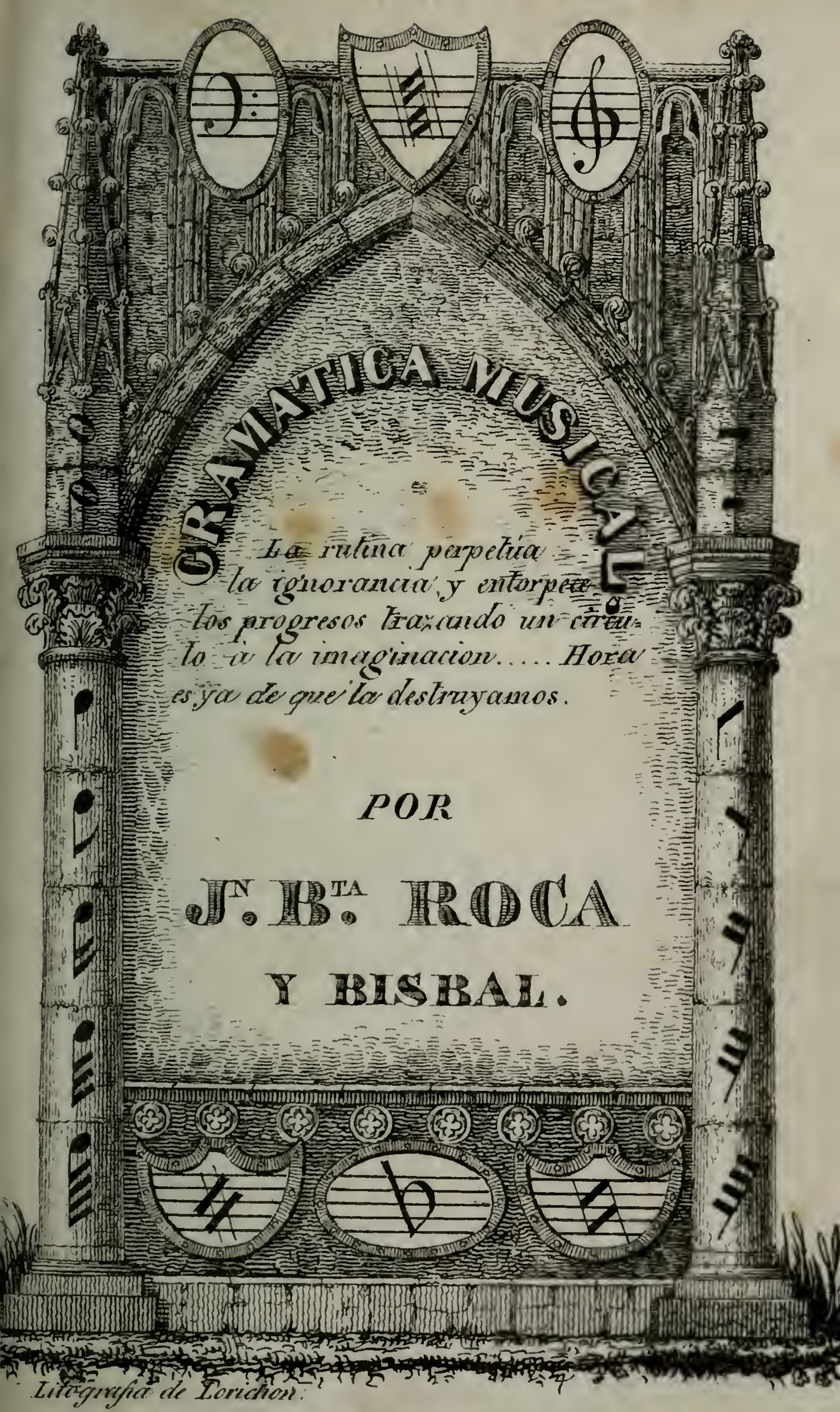
PLAN DE LA OBRA.

Las lecciones se esplican con frases lacónicas, separadas las unas de las otras á manera de acsiomas.

Esta disposicion tiene por objeto poder clasificar mejor las materias, y que se retengan en la memoria.

En cada leccion se encuentran á la vista una ó mas láminas que contienen varios ejemplos, á fin de facilitar su aplicacion inmediatamente.

Despues de la leccion hay unos ejercicios en donde se esplica el modo de estudiar, y muchas veces los modelos preparados para el estudio.


GRAMATICA MUSICAL
La rutina perpetúa la ignorancia y entorpece los progresos trazando un circulo á la imaginacion.... Hora es ya de que la destruyamos.
POR
Jn. Bta. ROCA
Y BISBAL.
Litografia de Lorichon.

GRAMATICA



DIVIDIDA EN CATORCE LECCIONES.

OBRA UTILÍSIMA PARA LOS QUE QUIERAN APRENDER LA MUSICA,

RESUMEN PARA LOS QUE LA SABEN,

É INTRODUCCION PARA TODOS LOS MÉTODOS.

POR

D. J. B. ROCA Y BISBAL.



Barcelona.

IMPRENTA DE JOAQUIN VERDAGUER.

1837.

A la Sra.

Da. Maria Josefa de Nuix

Y DE FERRER.

Si los que se dedican á enseñar y á aprender la Música hallan algunas ventajas en este opusculo que publico, á nadie lo deben sino á Vd. Su constante y asidua aplicacion en el estudio de esta ciencia, los vivos deseos de penetrar hasta

los mas recónditos secretos del arte, y las bellas cualidades que la adornan, no debieran quedar sin alguna recompensa despues de haberse grangeado el alto aprecio en que tan justamente la tengo. Por otra parte el verdadero afecto que me profesa su amable familia, la confianza á toda prueba que en todas ocasiones la he merecido, y los muchos favores que siempre me ha prodigado; me han movido á dedicar á V. esta obrita como leve muestra de mi agradecimiento. Si V. se digna admitirla quedará eternamente reconocido su mas atento y humilde Servidor.

Q. B. S. P.

Juan Bautista Roca.

Al Lector.

OBLIGAR *á que discurra el discípulo á fin de que se instruya por sí solo sin advertirlo, ha sido mi objeto al escribir la presente obra.*

Si es un absurdo reducir los principios de una ciencia como la Música á una hoja de papel, no lo es menos escribirlos en un libro voluminoso lleno de reflecsiones ociosas, que distraen al discípulo apartándolo del objeto principal que es el estudio: en el primer caso el que aprende nada sabe, en el segundo las ideas que adquiere son muy confusas, y puede decirse que sabe muy poco ó nada. Entre estas dos clases de obras las hay sin duda unas mejores que otras, pero en todas ellas los principios no se ponen mas que para completar un solfeo; por manera que el discípulo no

aprende jamás por el raciocinio ó por el análisis, y sí unicamente repitiendo lo que el profesor le ha dicho ó le ha escrito. Esto sucede por lo regular en las obras de esta naturaleza escritas en diálogos, donde el discípulo aprende de memoria las respuestas, y acaso las preguntas como un papagayo; pero no por esto se halla mas adelantado. De aqui es que las mas de las veces lo sabe decir todo sin profundizar nada.

Sin el conocimiento ecsacto y completo de los principios de una ciencia, por mas que se estudie se llegará con mucha dificultad á la perfeccion. Las ventajas ó desventajas en la enseñanza por este método las conocerán los Maestros reflecsivos, y los discípulos estudiosos: ya por hallarse reunidos en una sola doctrina los principios de Música, ya por el órden y claridad de las materias y la inmediata aplicacion de los ejemplos, ya por las cuestiones que obligan á reflecsionar al discípulo sobre lo que va aprendiendo, ya en fin por los modelos

preparados para el estudio. Los aires nacionales colocados en la leccion XII, *son unos escelentes ejercicios para conocer lo que sabe el que aprende. El profesor podrá proporcionar otros segun la capacidad y aplicacion de los discípulos, y estos cuando estén algo instruidos en las entonaciones, escribirán todos los trozos de Música que sepan de memoria. Por lo que á mi toca puedo asegurar que me he maravillado mas de una vez de lo mucho que se adelanta con este estudio.*

Se me objetará tal vez que hubiera podido simplificar mas las cuestiones comprendidas en esta obra; pero no debe olvidarse que mi objèto es hacer discurrir al que aprende, á mas de que en cada leccion puede ecsigirse una respuesta ecsacta á cuanto se pregunte.

El espíritu de rutina se arraiga y se perpetúa con tanta facilidad, que á cada paso se encuentran hombres bien avenidos con él, declamando contra las ideas que no se conforman con las su-

yas. Mas los hombres sensatos, de aquellos hablo que reflecsionan las cosas con madurez, juzgarán si en una ciencia tan difícil é intrincada como la Música, debe ó no desterrarse la rutina.

Muchos ejemplos pudieran citarse de algunos que despues de haber solfeado mucho tiempo, no saben cantar solos una leccion de semínimas; y de otros que se creen muy instruidos en la Música, é ignoran tal vez las cosas mas esenciales de la ciencia.

Ultimamente, en el discurso preliminar y en el diccionario he procurado reunir toda la parte especial de la Música.

Si logro haber sido útil á mis conciudadanos publicando esta obra, daré por bien empleadas mis tareas, y me tendré por muy dichoso.

PRELIMINAR,

ó

RESEÑA HISTORICA

DE LOS PROGRESOS DE LA

MUSICA.

La Música es inata al hombre, y le es tan necesaria como la lengua. El que se imajine inventor de ella, se imajina lo que jamás fué, ni pudiera ser. La naturaleza procedió con la misma circunspeccion en la Música, que en todas las artes y conocimientos nuestros; ella fué la que esparció la semilla por do quiera, y no pudiera menos de hacerlo así sin obrar contra sus leyes inmutables. Y no se diga esto solamente con respecto á la Música en jeneral, sino tambien acerca de sus singulares partes, como por ejemplo, de la invencion de los instrumentos.

Todas las artes y ciencias debieron á imi-

tacion del hombre, hallarse por un tiempo determinado en la infancia primera, desarrollarse gradualmente á la madurez viril y al estado de perfeccion. Cuenta Pausanias que las estatuas de los antiguos griegos no eran otra cosa mas que piedras toscas y deformes, y estas representaban á Hércules, á Baco, á Venus etc. Lo mismo se dice de la arquitectura: humildes chozas, cabañas pobres, árboles huecos fueron las primeras habitaciones de los hombres: hasta los mismos templos eran en los primeros tiempos tan angostos que los Dioses apenas cabian en ellos. *Júpiter augusta vix totus stabat in œde.* (Ovid. Fast. lib. 1).

Un estado semejante observará el que lea detenidamente la historia de los instrumentos. ¿Qué metamórfosis no ha de haber habido en los pianos, para llegar al grado de perfeccion en qué se hallan en el dia si traen su orijen del monocordio? ¿Y cuánto no pudiera decirse de los instrumentos de viento? Un ocioso pastorcillo hizo el descubrimiento de que una hueca caña campestre resonaba por el lijero soplo del viento; su curiosidad le impelió á perfeccionar con empeño este descubri-

miento. Otros despues de este lo llevaron á un mayor grado de perfeccion, fabricándolo ya de madera ya de metal, mudando de varios modos su primitiva forma, y de aqui los diferentes instrumentos de viento que ahora poseemos. No ecsiste pues en el sentido vulgar un inventor de la Música, asi como no ecsiste uno en cualquiera otra ciencia y arte.

Apenas pueden llamarse inventores aquellos que ejercitan los primeros un arte, porque la semilla de las artes se halla igualmente en el corazon de todos los individuos de un Pueblo, y las primeras invenciones no son por lo regular mas que el primer tallo de dicha semilla. No busquemos pues el orijen de la Música en las cosas que están fuera de nuestro alcance como lo hicieron la mayor parte de los autores antiguos y modernos, uno de los cuales consideró á las monas como inventoras de la Música vocal; la Música sale del corazon, y va al corazon, y un inmediato sentimiento interior induce necesariamente al hombre á cantar asi como á hablar.

Casi todos los Pueblos se atribuyen á sí mismos ser los propios inventores de las artes; lo que en realidad no quiere decir otra cosa,

sino que todos estos Pueblos tuvieron entre ellos en ciertas épocas hombres que, sin conocerse recíprocamente, trabajaron para mejorar y aun para perfeccionar alguna parte de la Música. Estas personas fueron señaladamente Osiride, Tubal, Mercurio ó Ermete, Cadmo, Chiron, Anfion, Apolo, Orfeo, Bardo, Tuisco, etc. Aqui no se trata por consiguiente tanto del primer orijen de la Música (el cual se halla prócsimo en todos los Pueblos de la tierra) como de saber que Pueblo de la antigüedad fué el primero que llevó este arte á un cierto grado de perfeccion.

Los antiguos que mas se esmeraron en perfeccionar la Música, bien que de un modo muy diferente los unos de los otros, fueron sucesivamente los Egipcios, los Hebreos, los Griegos y los Romanos. Era tal su constitucion fisica, que todas las facultades concedidas á ellos por la naturaleza podian desarrollarse, y se desarrollaban en efecto, bajo la favorable influencia de un dulce clima; de manera que no solo en aquellos tiempos superaban á las otras naciones de la tierra,

sino que han llamado siempre muy particularmente la atencion de la posteridad.

Pocas noticias han llegado á nosotros de la Música egipciaca y hebraica, y por otra parte no tenemos mas que un imperfecto conocimiento de la calidad de los instrumentos; solo sabemos de positivo que en aquellos tiempos la Música se ejercitaba por cierta clase de personas en las públicas solemnidades. Las artes y las ciencias se hallaron entre los Griegos en la mas hermosa flor juvenil. Ricos del sentimiento de lo bello, consideraban la Música como cosa necesaria á la buena educacion de cualquier ciudadano libre, y no como propiedad esclusiva de una cierta clase de personas destinadas para ejercitarla en el culto relijioso.

El aprecio jeneral por las artes, el fino y delicado gusto dominante, las fiestas públicas introducidas en la Grecia en honor de la Música, y entre ellas en particular los juegos piticos, fueron sin duda el principal móvil de los progresos musicales de aquella nacion, con preferencia á todos los demas Pueblos de la antigüedad.

Los Romanos hacian uso de la Música,

pero nunca tuvieron una propia nacional, antes al contrario se servian de la de los Griegos, empleando en las públicas solemnidades las mas de las veces músicos de esta nacion. Por lo demas, no podia entre los latinos prosperar este arte, puesto que su esclusiva predileccion les llevaba á las virtudes heróicas, y la Música se consideraba como un ejercicio perteneciente solo á los esclavos.

La Grecia en donde las ciencias y las artes florecieron tanto hasta los tiempos de Alejandro, perdió á principios de la era vulgar la última sombra de libertad que le habia quedado despues de Filipo de Macedonia. Fué luego subyugada por los Romanos, reducida á una provincia suya, é incorporada despues al imperio oriental. A pesar de todo los griegos no perdieron nunca el amor á las artes; asi es que sus sucesores las propagaron de tal modo, que en el siglo xv despues de la destruccion del imperio de oriente, introdujeron de nuevo el buen gusto y aun instruyeron á las otras naciones. Sin embargo, desde el tiempo en que perdieron enteramente la libertad se estinguieron, por decirlo asi, las semillas del arte y de la doctrina; las facul-

tades de los espíritus quedaron paralizadas, y los griegos de entónces no podian por cierto ponerse en parangon con los antiguos.

Roma pues, bajo los sucesores de César decayó de su grandeza, á causa de la corrupcion de costumbres que se aumentaba de continuo con menoscabo de las ciencias y de las artes; y fué por último inundada en el siglo v de la era vulgar por las naciones estrangeras, que abatieron enteramente el imperio romano. Estos bárbaros, conociendo solo de nombre las artes y las ciencias, destruyeron las producciones del arte, las escuelas, las bibliotecas etc. cuanto puede conducir á que prosperen y se mejoren. Tras de un trastorno semejante, el gusto por las artes y por las ciencias llegô á perderse en todos los Estados de aquel nuevo reino. Unicamente el clero se instruia en aquello que le era absolutamente necesario para conservar las doctrinas y la grandeza esterior de las prácticas religiosas. En este estado, las ciencias y las artes en los siglos siguientes de ignorancia y de barbarie llegaron á ser un monopolio del clero, el cual privándolas de lo poco que habia quedado del

buen gusto, las hizo servir solo para engrandecer su propio poder temporal.

En los oscuros siglos de la edad media la Música se hallaba relegada á los cláustros, en donde perdió enteramente su belleza artistica y adelanto cientifico, que no recobró hasta algunos siglos despues al mostrarse la nueva aurora de la cultura. En medio de que por otra parte en aquellos mismos siglos se hallaba adormecido el buen gusto, hizo progresos importantes la parte material de la Música, y á su renacimiento se sacaron ventajas esenciales para la mejora del arte.

El primer autor que escribió sobre la Música y habló de la armonia fué el monge benedictino Ubaldo ó Ucbaldo de S. Amando en la Fiandra, que vivió en el siglo x. Guido de Arezzo monge tambien benedictino, amplificando las reglas de la armonia, introdujo en el siglo xi un nuevo método para aprender el canto con arte; y Francisco de Colonia puso en el mismo siglo los fundamentos de la Música figurada. Por espacio de 250 años, esto es, desde los tiempos de Franco (1080) hasta los de Marchetto de Padua (1274), no se hicieron progresos esenciales en la Música.

Desde allí en adelante las reglas de la armonia se escribieron con mas amplitud, tanto por el sobredicho Marchetto, como por dos escritores ingleses llamados Walther Odington (1240) y Robert de Handlo (1326) por Gio. de Murs (1330), por Prosdocimo de Baldomandis de Padua (1412), por el flamenco Gio. Tinston (1470), y particularmente por el lodigiano Franchino Gafurio, el cual en su obra intitulada *Práctica Música*, impresa en Milan en 1496, da las reglas mas estensas de las progresiones armónicas.

Sin embargo de los trabajos de Marchetto, de Baldomandis y de Gafurio, y á pesar de la escuela pública de Música establecida en 1483 en Milan por el duque Ludovico Sforza, los progresos mas importantes de la Música se deben en aquellos tiempos con preferencia á todos los demas á los flamencos. Estos habian formado ya una escuela particular en el siglo XIV, y aunque se destruyó con motivo de las guerras acaecidas á fines del siglo XVI, es tambien inegable que sirvió de base á todas las demas escuelas musicales de Europa, y puede considerarse como tronco de estas. Efectivamente, los mejores contrapuntistas del siglo

XIV y XV eran flamencos, los cuales se difundieron por toda Europa, asi como los italianos lo hicieron despues. A la sazon las capillas del Papa y de las córtes italianas estaban llenas de cantantes flamencos y picardos; en toda Italia, y por consiguiente en Roma, se cantaba la Música de los compositores flamencos y franceses; en aquella época habia tal uniformidad en la música de todas las naciones europeas, que formaban una sola escuela. Los artistas principales de la flamenca, los cuales prepararon la armonia y particularmente el arte del cánon, fueron Jacobo Obrecht, Juan Ockenheim (el Patriarca de los artificios canónicos), Josquin (el muy notable), denominado generalmente *princeps musicorum*, era cantante en la capilla de Sixto IV en los años 1471 al 1481.

Varios compositores franceses, como Guillermo Dufay, Binchois y otros, florecieron ya cerca de mediados del siglo XIV; empero quedaron muy pocas ó ninguna de las composiciones suyas. Los verdaderos y efectivos artistas y directores principales de la escuela musical francesa, á la cual se debe el mérito de la propagacion de la armonia y del arte del

cánon florecieron en el siglo XIV y son : Pedro de la Rue, Antonio Brumel (discipulo de Ockenheim), Loyset, Pieton, Juan Mouton (discipulo de Josquin y creido flamenco por algunos).

El orígen de las escuelas musicales tedescas es tan antiguo como la escuela flamenca. Juan Godendach, Enrique Isaack, Estevan Mahu, Enrique Fink y otros se hicieron notables mirados como á compositores en el siglo XV. Y bajo este punto de vista la escuela tedesca participa de la flamenca y francesa con anterioridad á la de Italia.

Empero mientras se daba mano á la perfeccion de la armonia, se descuidó la melodia; de manera que el componer á muchas voces con armónicas complicaciones, fué la única ventaja provechosa de las tres predichas escuelas. En conclusion, toda pieza de Música se hallaba escrita en estilo fugado, los artificios canónicos no tuvieron nunca fin ; el texto muy pobre de bellezas poéticas fué maltratado hasta el estremo, y las composiciones musicales eran en gran parte enigmas calculados por la cabeza y no por el corazon, no

comprendiendo otra cosa en sí mas que el arte necesario del contrapunto.

Siglo XVI. Finalmente la Italia compareció de nuevo en la escena, y como verdadera creadora del período melódico, ocupa desde entonces el primer lugar en los anales de la Música. Todos los jéneros de composicion, tanto vocal como instrumental, sufrieron una saludable reforma; el contrapunto y la fuga se revistieron con otras formas mas bellas, y todas las escuelas se esmeraron á porfia en embellecer el dominio de la armonia. Octavio Petrucci da Fossombrone inventó en 1503 estando en Venecia, los tipos de las notas, imprimiendo en aquel año algunas misas de los compositores franceses y flamencos. Los cremoneses Constancio Porta y Claudio Monteverde, el celebérrimo Pedro Luis Palestrini y otros insignes compositores aclararon muchísimo las bellas formas melódicas; los Antegnati de Brescia se hicieron memorables en el arte orgánico: se formaron los famosos conservatorios napolitanos, y á fines del siglo la Música dramática sufrió un cambio feliz con la creacion de una ópera en Música, poesía de Octavio Rinuccini, y puesta en

Música por Santiago Peri. Los últimos compositores de la escuela flamenca que se distinguieron en aquellos tiempos, son: Nicolas Gombert (discípulo de Josquin) Tomas Crequillon Jacobo Clemens non Papa, Cornelio Canis, Verdilot, Adrian, Wilaert, Arcadet, Jóaquin, Baston, y muchos otros.

Antes de la guerra de los 30 años la Música florecia especialmente en las córtes imperiales de Germania. Tambien el Elector de Baviera tenia á la sazon una escelente orquesta; su maestro de capilla era el famoso flamenco Orlando Lasso, del cual se pudiera aprender mucho aun en el dia de hoy. Siendo el celo del culto divino muy grande en aquellos tiempos no debe estrañarse que el eco de la antifonas y de los cánticos sagrados llegase á los banquetes y á otras diversiones profanas.

Siglo XVII. La estructura del violin se llevó al mas alto grado de perfeccion á principios de este siglo por los Amati de Cremona, y algun tiempo despues por los Stradivari, tal vez de la misma ciudad. Desde 1615 al 1633 se fundaron tres academias de Música en Bolonia, quedando reducidas poco tiempo despues á la Academia filarmónica que ac-

tualmente ecsiste. Santiago Carissimi, insigne maestro de la Capilla pontificia, llevó á mayor perfeccion el recitativo, asi como varios célebres maestros el jénero del contrapunto. Las ciencias acústicas se ilustraron por el grande Galilei, por Pedro Mengoli y por el P. Daniel Bartolí. El arte de tocar el violin se adelantó á pasos ajigantados con la escuela establecida por el célebre Arcanjel Corelli de Fusiñan, de la cual salieron Franch. Geminianí, los renombrados hermanos Juan Bautista y Lorenzo Somis tironescos, Pedro Locatellí, etc. Octavio Rinuccini, cuando fué á Francia con Maria de Medicis dió la primera idea de la Música dramática.

El cardenal Mazarino envió á buscar de Italia una compañia de cantantes, los cuales en 1645 ejecutaron en el palacio Borbon várias óperas. Perrin maestro de ceremonias de Gaston Duque de Orleans, fué el primero que escribió una ópera francesa en 1658, puesta en Música por Lambert y Cambert. Juan Bautista Lullí, pasó de Italia á Francia á la edad de trece años en donde compuso muchas óperas de Quinault. La primera ópera tedesca fué *Dafne* del poeta Martin Opitz puesta

en Música por el maestro de capilla Enrique Schiitz, y representada con mucho aplauso el año de 1627 en Dresde. Despues de la guerra de los 30 años la Música volvio luego á adquirir su primer esplendor, cultivándose con muchisimo celo en las córtes imperiales de Austria, y desde aquel tiempo fué por decirlo así hereditaria en las familias imperiales. Tambien las córtes de Sajonia y de Baviera fueron siempre aficionadísimas á la Música. Las primeras óperas orijinales inglesas fueron puestas en escena en los años 1660 y 1669.

Siglo XVIII. A principios de este siglo florecieron las famosas escuelas del canto italiano, (véase en el Diccionario la palabra *canto.*) Con la perfeccion de la poesia melodramática se adelantó estraordinariamente la Música teatral, y los injenios italianos que descollaron en aquellos tiempos, fueron: Leonardo Vinci, Juan Bautista Pergolessi, Nicolas Jomelli, Nicolas Piccini, Antonio Sacchini, Baltasar Galuppi, Domingo Cimarosa, Juan Paesiello y muchos otros. La Alemania dió cima á la perfeccion tanto de la poesia como de la Música, elevándose al eminente punto que ocupaba entre las mas cultas naciones. Cuenta en-

tre sus hijos los venerables nombres de Hândel, Bach, Gluch, Hasse, Graun, Haydn, Mozardt, Bethoven, Vogler y otros mas: se jacta de tener un sin número de escelentes compositores eclesiasticos y contrapuntistas, diestros tocadores, una copiosa literatura de libros teóricos y prácticos, llevó la Música instrumental al apojéo de su gloria: inventó é inventa continuamente nuevos instrumentos y perfecciona los antiguos. En Francia descollaron á mediados del siglo pasado Rameau con sus contemporáneos y sucesores, Campra, Mondoville, Berton, etc. y estos fueron los últimos de la antigua escuela francesa. Duni (italiano), Philidor, Monsigny y Gretry (ambos flamencos) contribuyeron sobremanera á la reforma de la Música dramática. Pero la época mas brillante y tempestuosa al mismo tiempo de la historia musical de Francia fué la de Gluch y Piccini, que empezó en 1774. Ningun compositor escitó en Paris mayor entusiasmo, ni hizo tan grande y útil revolucion como Gluch. En 1793 se erijió en aquella capital un conservatorio de Música.

En el presente siglo XIX se fundaron otros varios nuevos establecimientos mnsicales; el

Liceo de Bolonia y el instituto musical de Bergamo en 1805, el conservatorio de Milan en 1807, el de Praga en 1810, y el de Viena y de Varsovia en 1821 se distinguieron y adquirieron una particular fama en Italia. Juan Simon Mayr, Ferdinando Paer, Joaquin Rossini y Nicolas Paganini; en Germania Pedro Winter, José Weig, Carlos Maria Weber, Santiago Mayerbeer, Franc Krommer, Luis Sporh, Ernesto Fed, Chladni; en Francia Cherubini, Mehul, Boyeldieu, Spontini, Aumer, Baillot, Rode, Kreutzer y Lafont. La Inglaterra figura muy poco ó nada entre los paises musicales.

La ópera en Música se hizo nacional entre los Ingleses solamente á principios del siglo XVIII con la llegada á Londres del compositor sajon Jorje Federico Hândel, cuya larga permanencia en aquel pais contribuia tanto á mejorar el gusto musical. La Inglaterra no cuenta ningun compositor de nombradia.

En Rusia las reformas de Pedro el Grande se estendieron hasta la Música. Este Monarca envió á buscar muchos músicos de Germania, organizó su capilla de corte, é hizo instruir á muchos jóvenes. Bajo los auspicios

de la Emperatriz Ana, Elisabeta y Catalina II, la Música se elevó de dia en dia á mayor esplendor; sus maestros de capilla, parte italianos (entre ellos Araja, Galuppi Traetta, Paisiello, Sarti) parte tedescos, compusieron óperas nuevas ó pusieron en escena algunas de las antiguas, ejecutadas por cantantes italianos, tedescos y rusos. La primera ópera en lengua rusa, compuesta por Araja se ejecutó en el carnaval de 1755.

En España empezó la ópera en Música en el año 1719. Los españoles teniamos entonces los *sainetes* (especie de intermedios con coros) y las zarzuelas (especie de drama lírico, con escenas declamadas); varias danzas y canciones nacionales para bailar, como los fandangos, boleros, jotas, siguidillas, tonadillas y tiranas. Llevamos una reconocida y notable ventaja á las demas naciones en poseer una distinguida clase de maestros de capilla, de que justamente se glorian nuestras venerables catedrales. El célebre Viana inventó el *bajo continuo* y Bartolomé Ramos el *temperamento del teclado* (este último floreció en el siglo xv, es el primero de los dos grandes hombres del arte que han inmortalizado el ti-

tulo de Maestro de capilla de Salamanca). Un caballero valenciano llamado Pomar fabricó un órgano con cinco teclados, y lo regaló á Felipe IV: con esta invencion logró dividir el tono en cinco partes, y la octava en treinta y una. La invencion del tetrácordo moderno se debe á Beloachaga, tambien caballero de Valencia. Contamos ademas una infinidad de compositores de tantas partituras sábias que hasta hoy dia se guardan y se consultan en los archivos de Italia y de Alemania: bien conocido es el mérito de los Partiños, Salinas, Guerreros, Litores, Durones, etc., etc., etc. ¿Y que pluma bastaria para encomiar el acreditado mérito de los Libones, de los Carriles, de los Garcias, de las Correas, de las Colbrans (esta es la primera musa del melo-hispano Rossini), de las Malibrans Garcia (ninguna tan aplaudida en el teatro), sin echar en olvido los Sors, los Aguados, los Huertas y otros muchos que tanto se han admirado en las Córtes estranjeras? Finalmente, en 1830 se erijió un conservatorio de Música bajo los auspicios de la inmortal Maria Cristina de Borbon.

En el presente siglo han descollado dos jé-

nios italianos que la posteridad admirará siempre con asombro, y de que voy á hacer particular mencion: Joaquin Rossini, y Vicente Bellini. El primero hizo á principios del siglo una revolucion tal en la Música, que alarmó por decirlo asi á todos los artistas de Europa, escitando en sus primeras producciones mil disputas entre aquellos, que se convirtieron muy en breve en una tenaz animosidad contra las innovaciones de aquel jenio inmortal; mas á pesar de todo no ha habido uno que no haya seguido la senda trazada por este célebre maestro. Ha escrito muchas óperas, y puede asegurarse que sino hubiera escrito tanto, hubiera gustado mas; empero su Música se oirá siempre con gusto tanto por los profesores, como por los aficionados.

Bellini nació en Catana, pueblo situado entre Siracusa y Mesina, al pié del Etna, de una familia que cultivaba la Música. Educado en este arte divino por la tradicion oral de su padre y del Maestro Zingarelly á quien Nápoles habia oido con entusiasmo *l' ombra adorata di Romeo*, nada faltaba á su alma de fuego para elevarse majestuosamente sobre el siglo y ocupar algun dia un puesto distingui-

do en el templo de la inmortalidad. En sus primeras producciones seguia la senda trazada por el cantor de Pésaro: pero los continuados esfuerzos en resistir toda inspiracion que no naciese de su propia alma, le hicieron bien pronto llegar á la orijinalidad. Con efecto, Bellini es sin disputa el que mejor ha sabido dar á sus composiciones aquella espresion marcada de los diversos afectos del corazon, tan dificil de traducir con la sola ayuda del alfabeto musical. *Bianca e Gernando*, que fué la primera prueba de su talento, *la Estranjera*, *la Norma*, *la Sonambula*, *Capuletti e Montechi* y *Beatrice Tenda*, fueron las obras por donde Bellini hizo comprender en Nápoles, Milan y Venecia la delicadeza de un jenio filarmónico, y su última composicion *I Puritani*, representada en Paris, puso el sello á su reputacion artística y acabó de confirmarle la gloria de ser el poeta músico de su época. Pero Bellini, semejante á Mozart y á Rafael, debia seguir la estrella de los grandes jénios que aparecen de tarde en tarde entre los hombres, como destellos de la divinidad, y antes de ser comprehendido de ellos habia de abandonarlos para

siempre. Aun no llegó á contar 30 años, cuando dejó de ecsistir. Ya no queda sino el recuerdo de aquel semblante dulce y espresivo que atraia hácia sí la admiracion. Sus ojos que poco ha descubrian las pasiones del alma, se han cerrado para siempre, y ya no es dado otro consuelo á los que sintieron el poder májico de sus miradas, que derramar lágrimas sobre su sepulcro. Sus composiciones sin embargo, son inmortales, y los armoniosos ecos de su lira resonarán siempre en lo mas íntimo de los corazones.

GRAMATICA

MUSICAL.

LECCION I.

INTRODUCCION.

La Gramática musical es la reunion de las reglas de la Música que se pueden aprender y enseñar. (Véase en el Diccionario la palabra *Gramática.*)

Pertenece á ella el conocimiento del sistema, de las escalas, de los modos, de los intérvalos etc.

La Música es el arte de espresar sentimientos determinados por medio de sonidos arreglados. (Véase *Naturaleza y fin de la Música.*).

En efecto, la música es un arte sujeto á reglas; es el sagrado lenguaje del sentimiento: por eso es tan análoga á la poesia, y en particular á la lírica.

El sonido musical es un ruido sonoro y relativo, modificado por el tono, duracion,

vibracion y timbre ó color. (Véase en el Dic. *Sonido*).

El tono es grave ó agudo.
La duracion viva ó lenta.
La vibracion fuerte ó piano.
Y el timbre áspero ó dulce.

Melodia es la sucesion de varios sonidos combinados entre sí. (Véase *Melodia*).

Armonia es la union de varios sonidos simultáneos, (Véase esta palabra).

Hay un gran número de entonaciones entre el sonido mas grave y el mas agudo.

Toda entonacion considerada aisladamente es justa.

Determinada la duracion de los sonidos, despues de haber establecido una regla fija, produjo el compas. Hay signos que representan á la vista los sonidos, su entonacion, su duracion, y las pausas que se mezclan en sus combinaciones : la reunion de estos signos se llama *notacion* de la música.

Los que representan los sonidos y su duracion se llaman notas ó figuras ; los que representan el silencio se llaman pausas (1).

Hay siete notas ó figuras y siete pausas equivalentes las unas á las otras.

(1) Las pausas no tienen un puesto fijo, pues se colo-

EJEMPLO PRIMERO.

Nombre de las Figuras.

Valores reales.

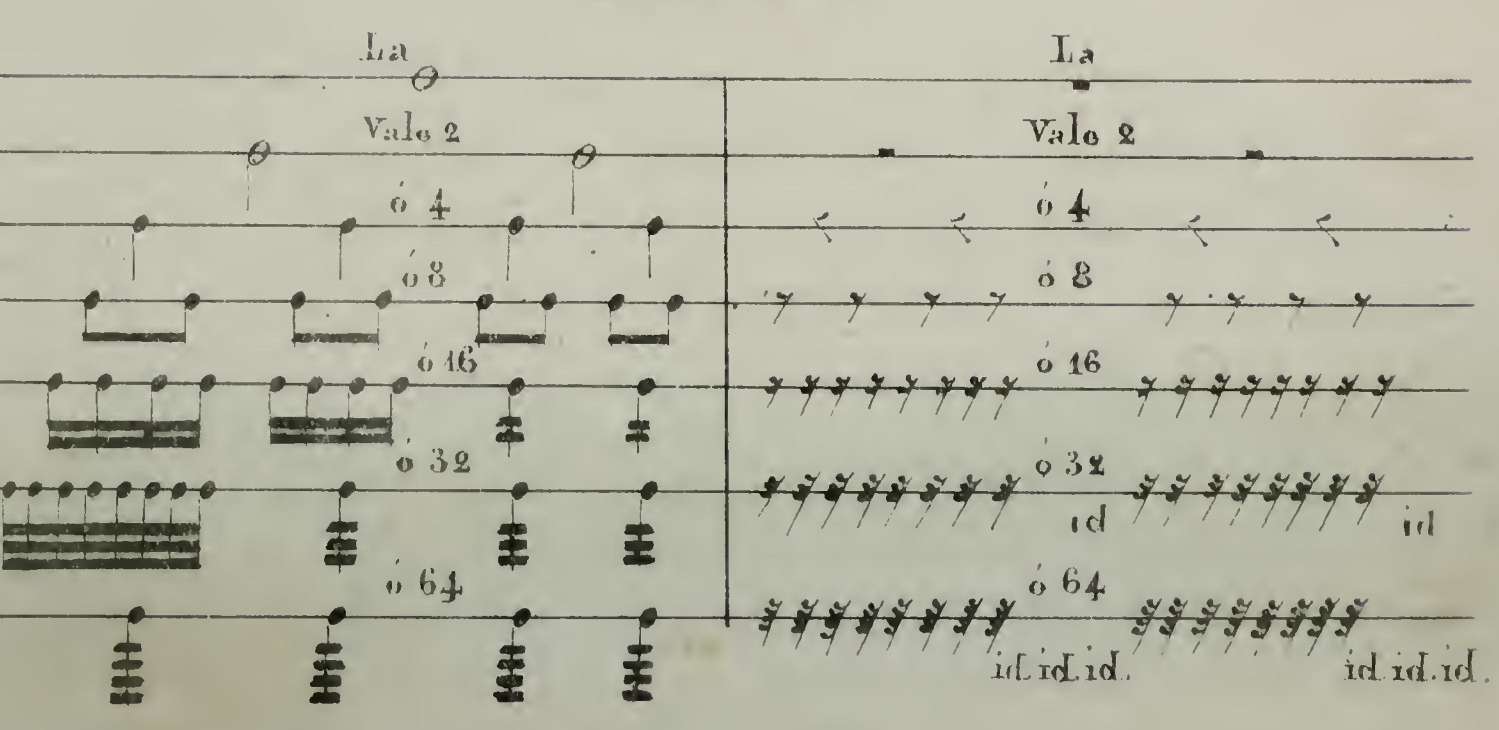
Semibreve 1
Mínima 2
Semínima 3
Corchea 4
Semicorchea 5
Fusa 6
Semifusa 7

Valores ficticios.
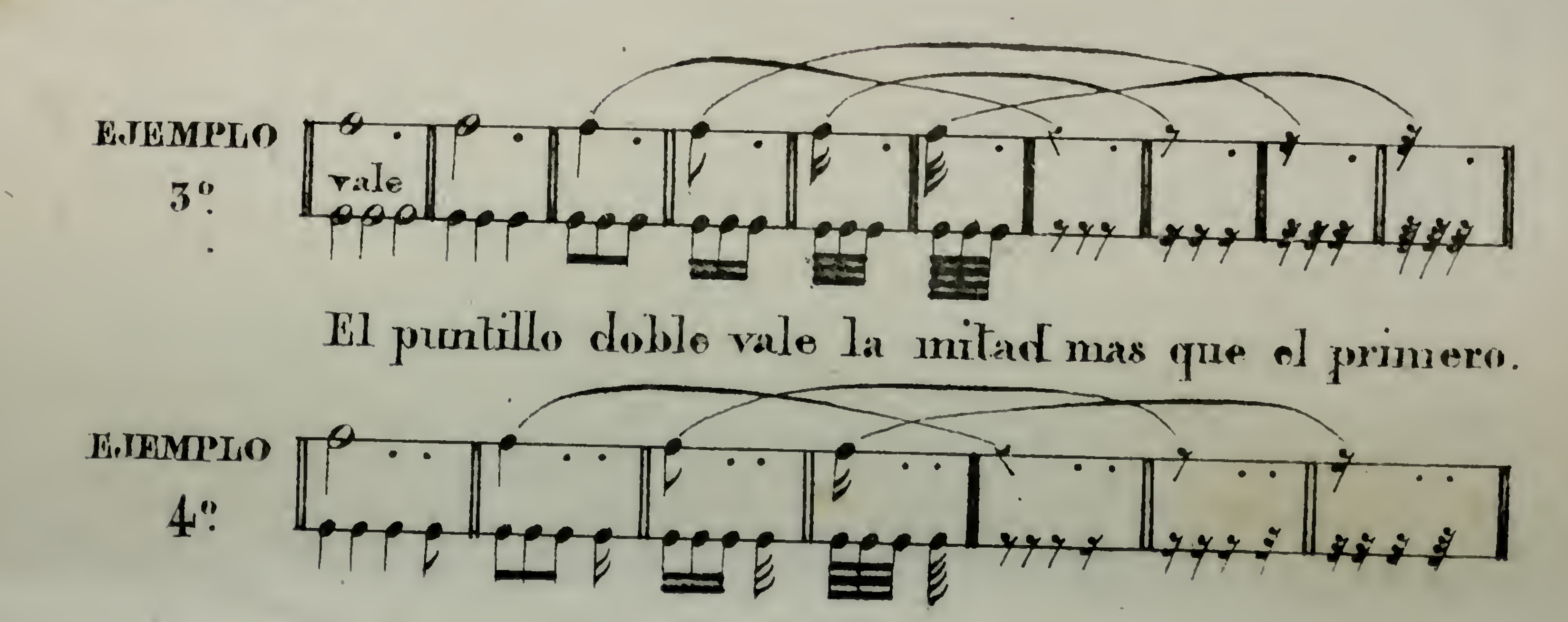
Pausa de Semibreve 1
De Mínima 2
De Semínima 3
De Corchea 4
De Semicorchea 5
De Fusa 6
De Semifusa 7

Todos estos valores ó figuras son relativas entre sí y á la que se indica por el primer signo.

EJEMPLO 2



Hay ademas un signo que aumenta el valor de las figuras cuya duracion se determina por la nota que le precede. (Este signo se llama puntillo .) El puntillo aumenta la mitad de la figura que le antecede. Se aplica tambien á las pausas, y aumenta la mitad del valor de estas.



El puntillo doble vale la mitad mas que el primero.

EJERCICIOS DE LA LECCION I.

Para asegurarse de que se han comprendido los ejemplos de las tres láminas anteriores, se resolverán las cuestiones siguientes.

¿Una semibreve cuántas semicorcheas vale?

¿Una pausa de scmínima á cuántas pausas de semicorcheas equivale?

¿Cuántas semifusas equivalen á una semínima?

¿Cuántas pausas de fusas se necesitan para una mínima?

¿Cuántas semicorcheas equivalen á una mínima con puntillo?

¿Cuántas pausas de semicorchea equivalen á una semínima con puntillo?

¿Cuántas á una semínima con puntillo doble?

¿Cuántas pausas de fusas equivalen á una semicorchea con puntillo doble?

can en el mismo compas en muchas de las partes que lo componen.

LECCION II.

De la pauta musical, del nombre de las notas, y de la disposicion de las llaves.

La Música se escribe en cinco líneas paralelas que llamamos pauta musical.

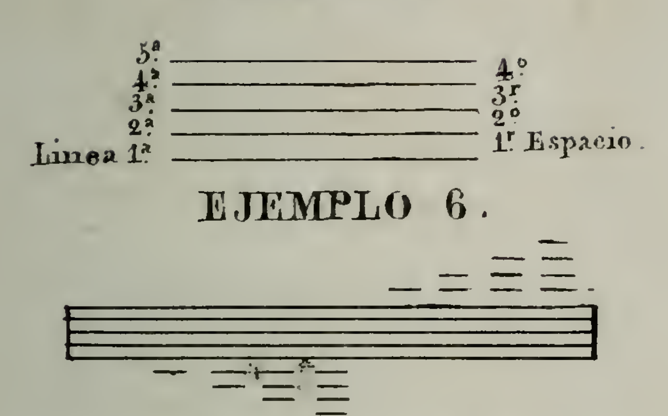
Los signos que representan las notas se colocan en estas líneas ó en los espacios que las dividen.

El lugar que ocupan dichas lineas y espacios, representan nueve grados de entonacion; y las voces é instrumentos que por su estension han de subir ó bajar mas, se colocan en las líneas y espacios accidentales que sean necesarios para subir á los tonos mas agudos, ó bajar á los mas graves.

Para determinar el nombre de las notas escritas en las líneas y espacios de la pauta musical, hay tres signos que se llaman llaves.

La llave de *Fa*, la de *Do* y la de *Sol*.
La de *Fa*, se coloca en la 3ª y 4ª línea.
La de *Do*, en la 1ª, 2ª 3ª y 4ª líneas.
La de *Sol* en la 2ª línea.

EJEMPLO 5.



Nombre de las notas despues de la posicion de las llaves.

EJEMPLO 7.

Contrabajo &ca

Baritono

Tenor y Fagot.

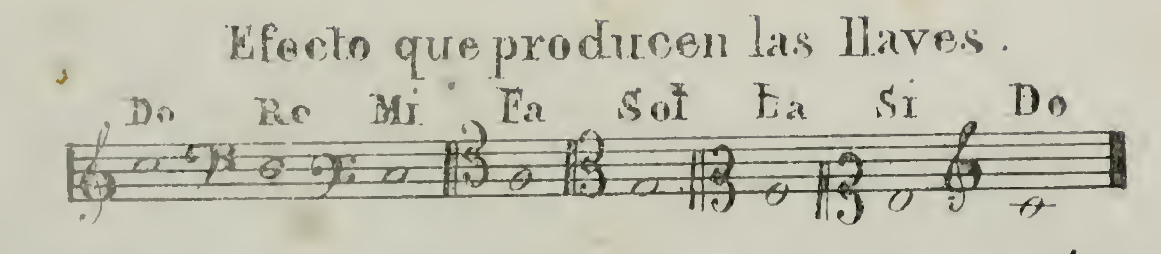
Contralto y Viola.

Cuerno ingles

Tiple y Contralto de Teatro.

Violin &ca

Efecto que producen las llaves.



Estension de un piano de 6 octavas y media.

EJEMPLO 8.

La llave de *Sol* en 1ª línea se usa muy pocas veces; la de *Fa* en 3ª sirve para el Baritono y para la trasposicion; y la de *Do*, en 2ª para el cuerno inglés y para la trasposicion. En la lámina están colocadas por órden.

Cada una de estas llaves da un nombre particular á las notas que se encuentran en la misma línea que ella, determinando el nombre de las notas colocadas en las líneas y espacios que siguen.

Debe observarse que en la lámina anterior no hay mas que siete notas que se repiten segun la estension de la llave.

Estas notas son:

Do, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*.

Siendo fijos estos sonidos, debe empezarse la misma série de notas cuando se quiere subir á los sonidos agudos, ó al contrario, bajar á los mas graves.

Para evitar la confusion llamamos 1ª octava á la mas baja, 2ª á la que sigue etc. etc.

No conteniendo la pauta mas que nueve grados, no hubiera sido posible escribir todas las octavas sin añadir un gran número de líneas accidentales, que la vista no hubiera podido distinguir jamás. Vemos pues que pa-

ra simplificar este inconveniente, se coloca la llave al principio de la pauta, la cual indica por su forma si las notas son graves, medias ó agudas.

El ejemplo nº 7. manifiesta la estension de las voces clasificadas; y el 8º presenta á la vista el efecto que producen las llaves.

Las diversas llaves se aplican por la misma razon á los instrumentos segun su estension: asi es que para el contrabajo y demas instrumentos que producen sonidos graves, se escribe con la llave de *fa*: para la viola con la de *do* en 3ª linea; para el violin con la de *sol*; para el violoncello con la de *fa* y la de *sol*: la primera es afecta al bajo; la segunda al cantable. Para el harpa con las del piano, y para la guitarra solo con la de *sol*.

EJERCICIOS DE LA LECCION II.

—

¿Porqué no se escriben todas las notas en una misma llave?

¿Paraquésirve la llave de *fa*?

¿Cómo se llama la nota situada encima de la 3ª linea en esta llave?

¿Qué nombre tiene la nota que está coloca-

da en la quinta línea de la llave de *do* en 1ª?

¿Cuál la que está en 4ª línea en la llave de *sol*?

¿En dónde se coloca el *la* en dicha llave?

¿En la llave de *do* en 1ª línea donde se coloca el *sol*?

Una nota que llamamos *la* en la llave de *sol* ¿Qué nombre tiene en la llave de *do* en 1ª?

¿Qué nombre tendria con la llave de *fa*?

¿Qué nombre tendria la nota puesta en la 5ª línea en la llave de *do* en 4ª?

¿Y si esta nota estuviese en la llave de *sol*?

Espliqueme Vm. circunstanciadamente el efecto que producen las llaves.

LECCION III.

De los signos que alteran las entonaciones.

Hemos dicho que las siete notas de la Música son :

Do , Re , Mi , Fa , Sol , La , Si.

Hemos dicho tambien la diferencia del grave al agudo entre cada grado y aquel que le sigue , y que no son los mismos.

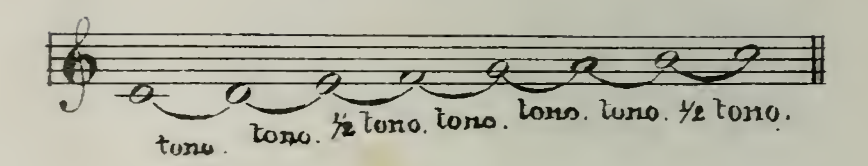
La mayor de estas diferencias se llama *tono*.

La menor *semitono*.

La lámina nº 6 representa todos los tonos y semitonos de la escala.

Considerando el espacio que hay entre cada nota , en la escala de *do re mi fa sol la si*, luego se vendrá en conocimiento de que entre dos notas como *do* y *re* ha de haber un sonido mas alto que el *do* ó mas bajo que el *re* , que no pertenece á ninguna de estas dos notas, pero que está á igual distancia tanto de la una como de la otra. Para evitar la multiplica-

EJEMPLO 10.



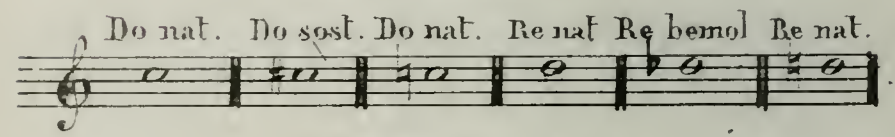
EJEMPLO 11.

Forma de los accidentes

Sostenido. Bemol. Becuadro.

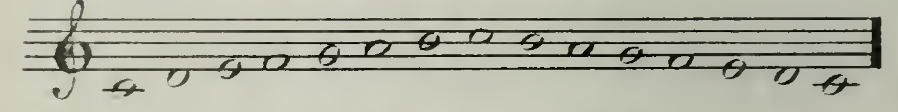
♯ ♭ ♮

su efecto.

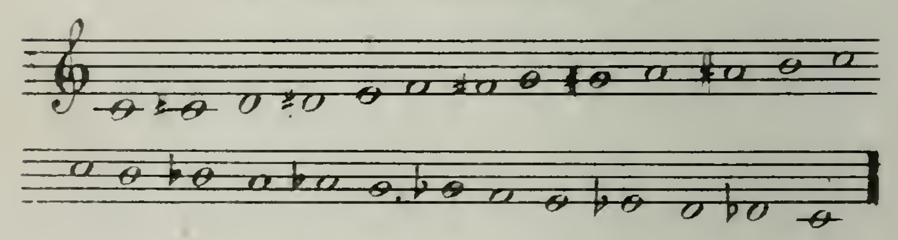


EJEMPLO 12

Escala Diatónica.



Escala cromática.



Hay amas el sostenido doble 𝄪 que sube medio tono mas que el sencillo y el bemol doble ♭♭ que baja medio tono mas que el sencillo.

cion de líneas en la pauta, y para facilitar la ejecucion de la Música se crearon tres signos llamados accidentes, á saber: *sostenido, bemol y becuadro*. El *sostenido* colocado antes de una nota hace subir medio tono la entonacion, el *bemol* la baja medio tono, y el *becuadro* la vuelve á su tono primitivo.

Se llama escala *Diatónica* la que no tiene ningun accidente.

Cromática la que sube ó baja por semitonos.

EJERCICIOS DE LA LECCION III.

—

¿Cuántos tonos hay del *do* al *sol*?

¿Cuántos del *fa* al *la*?

¿Cuántos del *mi* á *si*?

¿Cuántos tonos y semitonos hay en la escala natural?

¿Cuántos semitonos hay en una escala cromática?

¿Con qué objeto se inventaron los tres signos qué alteran las entonaciones?

Deme Vm. tres ejemplos de modo que se enlace el uno con el otro.

¿Porqué en la escala cromática, que está en

el otro lado, se ven las distancias del *mi* al *fa* y del *si* al *do*, sin ningun accidente?

Responda Vm. á esto aritméticamente.

Si á una nota que ya tiene un sostenido se le añade otro ¿qué resultaria entonces de ello?

Si á una nota natural se le pone un sostenido doble ¿qué producirá?

Si á una nota alterada por un bemol se le añadiese otro ¿qué haria Vm.?

Si á una nota natural se le pone un doble bemol ¿qué variacion tendrá?

¿Qué efecto produciria el becuadro que reemplazase al segundo sostenido por el cual una nota hubiese sido alterada?

¿Qué variacion sufre la nota alterada por un doble bemol en donde el segundo bemol hubiese sido reemplazado por un becuadro?

LECCION IV.

De los intérvalos.

Cuando dos ó mas notas están colocadas en un mismo puesto, esto es, que la una ni es mas grave ni mas aguda que la otra, las llamamos *unisono*.

En este caso no hay ningun *intérvalo* entre ellos, puesto que llegan á nuestros oidos ecsactamente iguales aquellos sonidos. (Véase *la Lámina* 7ª. *ej.* 13).

Si alguna de estas notas cambia de puesto entonces cesa la igualdad, la entonacion es diferente, y á esto llamamos *intérvalo* ej. 14.

El nombre de cada intérvalo espresa el número de grados de la escala diatónica, empezando siempre á contar por la primera nota de la misma escala.

La primera nota de la escala se llama *tónica*, porque forma el tono.

La 2ª. se llama. . *segunda*.
La 3ª. . . . . . *tercera*.
La 4ª. . . . . . *cuarta*.

La 5ª. . . . . . *quinta.*
La 6ª. . . . . . *secsta.*
La 7ª. . . . . . *séptima sensible.*
La 8ª. . . . . . *octava.*

Los intérvalos indicados se presentan en la Música bajo diferentes aspectos, á saber : *mayores*, *menores*, *diminutos y abundantes.*

En el ej. nº. 16, se ve que estos nombres se aplican á los intérvalos que lo reclaman, y al mismo tiempo la distancia que hay del uno al otro, la esplicacion y el resultado.
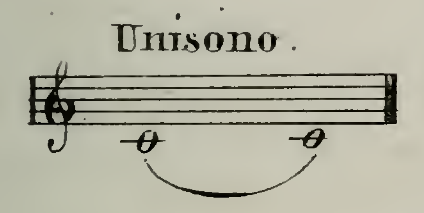
EJERCICIO 1º. DE LA LECCION IV.

—

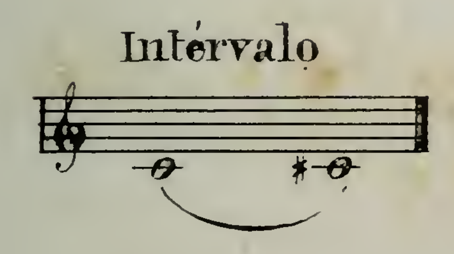
Esta leccion es la mas interesante para el discípulo : es preciso que la sepa de memoria, que se ejercite mucho en escribir los intérvalos empezando por otra nota cualquiera. Mas adelante se dirá el modo de aprender á cantarlas.

Cuando se sepa bien se podrá responder con ecsactitud á las preguntas siguientes :
¿Cuántas segundas hay? cuántas terceras? etc.
¿Cuántos tonos hay en la quinta natural?
¿Y en la quinta abundante?
¿Y en la secsta mayor?
¿Y en la séptima diminuta?

EJEMPLO 13

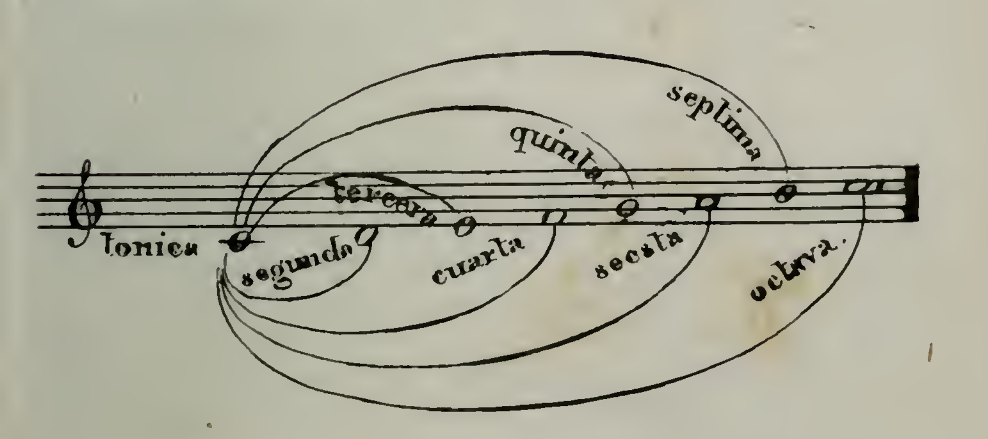


EJEMPLO 14



EJEMPLO 15

Intérvalos de la escala diatónica.



L. 8.

EJEMPLO 16.

Tabla de los intérvalos.

Segundas.	2.da Menor	½ tono
	2.da Mayor	1 tono
	2.da Abundante	1 tono y ½
Terceras.	3.ra Menor	1 tono y ½
	3.ra Mayor	2 tonos
Cuartas.	4.ta Diminuta	2 tonos
	4.ta Natural	2 tonos y ½
	4.ta Abundante	3 tonos
Quintas.	5.ta Diminuta	3 tonos
	5.ta Natural	3 tonos y ½
	5.ta Abundante	4 tonos

Sigue la tabla de los intérvalos.

Seestas.	6ta. Menor 4 tonos	
	6ta. Mayor 4 tonos ½	
	6ta. Abumdante 5 tonos	
Septimas.	7ma. Diminuta 4 tonos ½	
	7ma. Menor 5 tonos	
	7ma. Mayor 5 tonos ½	
Octavas.	8va. Diminuta 5 tonos ½	
	8va. Consonante 6 tonos	
	8va. Abumdante 6 tonos ½	

Vease en el diccionario la palabra Novena

¿ Cómo se llama el intérvalo que hay del *fa* al *sol* bemol, del *la* doble sostenido al *si* sostenido?

¿ Cómo se nombra el del *mi* al *fa* sostenido?

¿ Cuál es el intérvalo que hay del *sol* al *la* doble sostenido?

¿ Cuál el de *fa* sostenido al *la*?.

¿ Cuál el de *re* sostenido al *fa* doble sostenido?

¿ El de *fa* doble sostenido al *si*?

¿ El de *si* doble bemol al de *mi* doble bemol?

¿ El de *fa* al *si*?

¿ El de *re* bemol al de *la* doble bemol?

¿ El de *sol* bemol al *re* bemol?

¿ El de *si* bemol al *fa* sostenido?

¿ El de *mi* al *do*?

¿ El de *la* al *fa* sostenido?

¿ El de *si* bemol al *sol* sostenido?

¿ El de *si* al *sol* doble sostenido?

¿ El de *fa* sostenido al *mi* bemol?

¿ El de *re* bemol al *do* bemol?

¿ El de *re* bemol al de *do* sostenido?

¿ El de *si* bemol al *si* doble bemol?

¿ Cuál es el intérvalo de *re* á *re*?

¿ Y el de *mi* bemol al de *mi* natural?

Por mucho que se estudie este ejercicio nunca será bastante; es preciso ejercitarlo con mucha frecuencia.

EJERCICIO 2°. DE LA LECCION IV.

Modo de aprender á cantar los intérvalos.

Lo dicho hasta aqui no es mas que un conocimiento teórico, y para sacar partido en la práctica, voy á indicar algunos estudios indispensables.

Entonando la nota *do*, ó tocada por un instrumento, se aprenden asi sucesivamente las notas de la escala *ej.* 17.

Despues de esto es preciso poder cantar los intérvalos que componen la escala, sea cual fuere la posicion que ocupen, porque no siguen siempre el órden diatónico.

Cuando se sepa bien la escala sé aprenderán los ejemplos 18 y 19 en donde se halla una segunda pauta en la cual están escritos los mismos intérvalos con unas notitas, que sirven para manifestar los intérvalos que separan las entonaciones.

Cuando se canta por ejemplo el *do*, y se manda al discípulo que cante el *mi*, debe cantarse mentalmente la nota que se encuentra entre el *do* y el *mi*, y que se oigan estas dos notas.

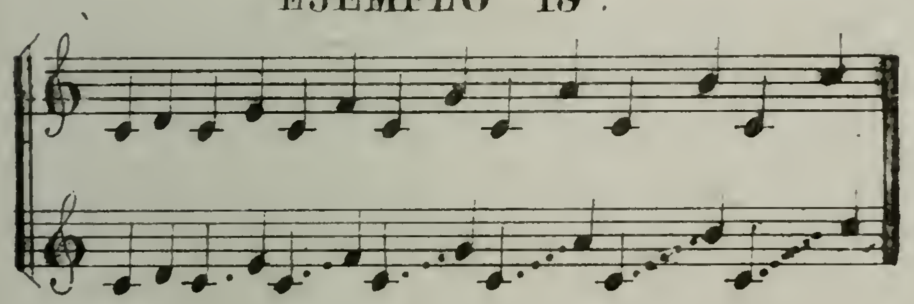
EJEMPLO 17.



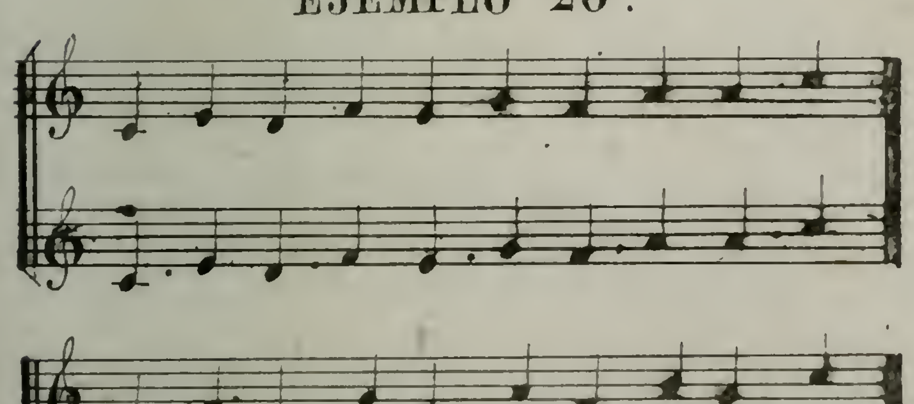
EJEMPLO 18.

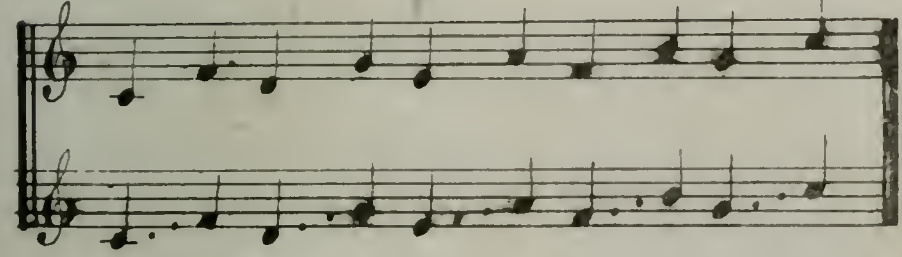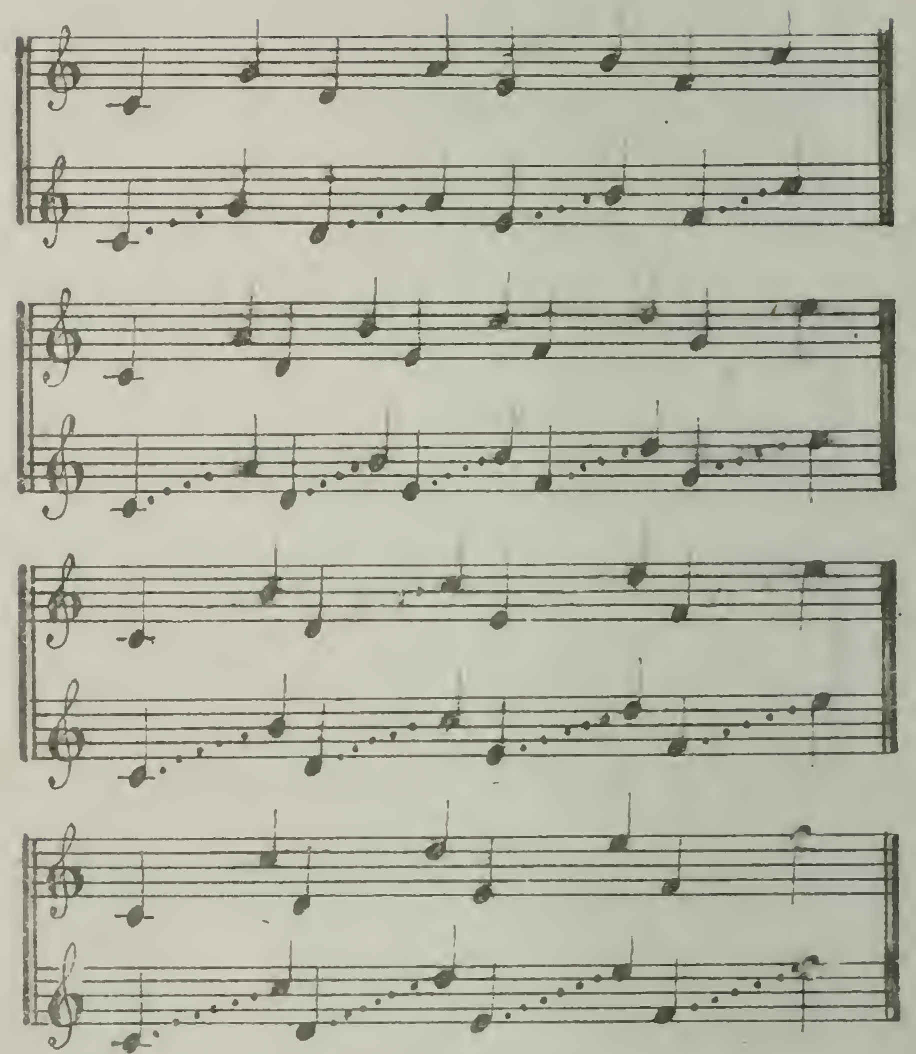


EJEMPLO 19.



EJEMPLO 20.
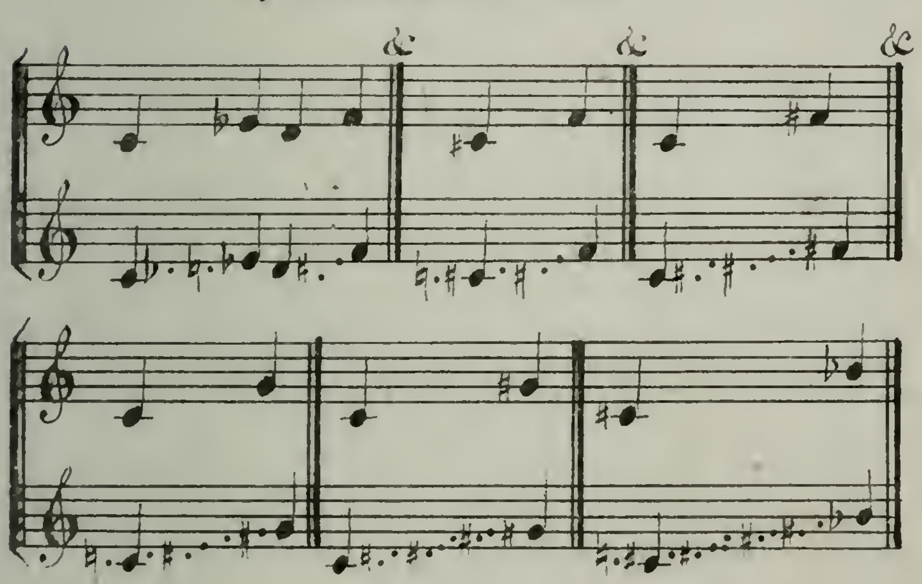






Antes de estudiar los intérvalos alterados por los accidentes, se empezará por la escala crómatica, por ser este el medio mas seguro para afinar mejor las entonaciones. Cuando se cante bien esta escala se pasará á las otras.

EJEMPLO 21

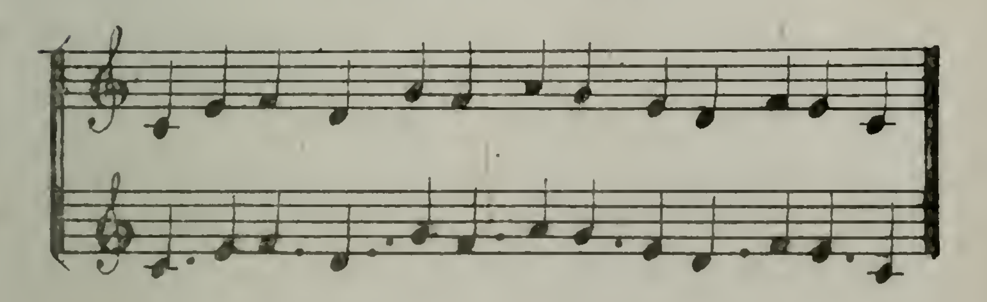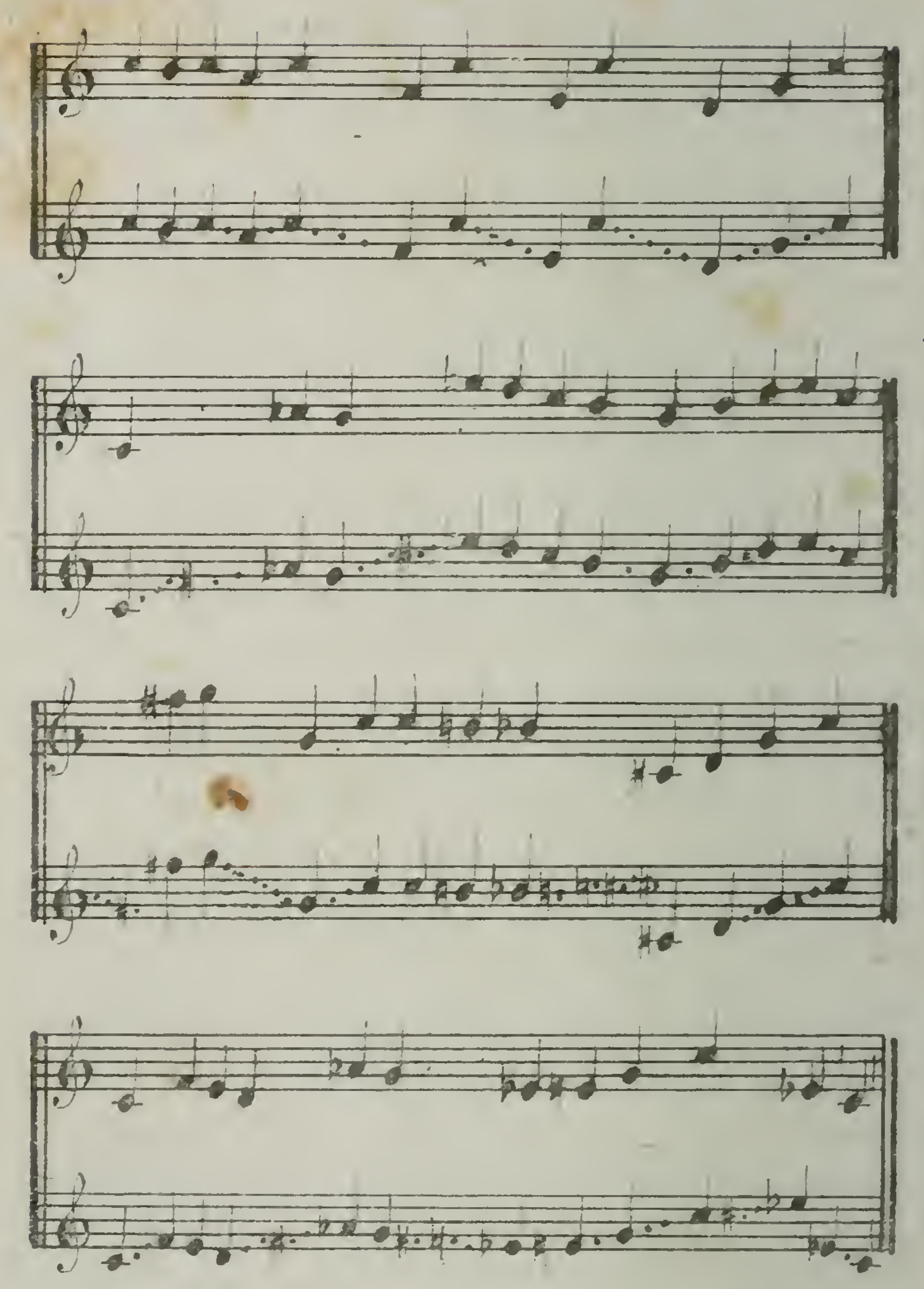


. EJEMPLO 22



Se continuará con otros ejemplos como los anteriores. He aqui algunas lecciones aplicables.

EJEMPLO 23.





Los Maestros podrán indicar otros, y por este Metodo se hallarán todos los intérvalos.

Los ejercicios de las láminas anteriores son los modelos que debe estudiar.

Todos los intérvalos se hallan escritos en dos pautas para facilitar el estudio ; es preciso hacer la misma operacion empezando por cualquiera otra entonacion, y no he querido que se empieze por otra mas que por el *do*, á fin de evitar la difusion.

Este campo lo dejo para los profesores, en donde podrán hacer uso segun les ocurra.

Despues de haber hecho uso de las notas intermedias que se hallan en la segunda pauta ; se cantará de nuevo la leccion en la primera pauta sin mirar á la otra.

Con este estudio se perfeccionará el discípulo. Mis miras se dirigen á que el discípulo estudie y aprenda solo : que el profesor indique cuanto ha de hacer con él para que caminen con acierto uno y otro.

Cuestiones sobre los conocimientos que el discípulo ha debido adquirir por los ejercicios anteriores.

Yo canto un *do* cante V. un *sol*.

Esto quiere decir, haga V. en su memoria

la operacion de repente que hay en el papel, piense V. las notas que hay entre el *do* y el *sol* y nombre estas dos notas.

Yo canto *do* deme V. un *fa* sostenido.

Yo canto un *re* deme V. un *mi* bemol.

Yo canto un *sol* deme V. un *do* sostenido.

Yo canto un *la* deme V. un *mi* sostenido doble.

Yo canto un *do* deme V. el *si* bemol.

Ahora se toman las cuestiones de la Leccion IV, pag. 44 y hará que las cante el discípulo.

Ejemplo. Yo le canto á V. *do* hágame V. oir una secsta menor empezando por el *re* bemol. Y asi de todas las cuestiones.

Vuelvo á repetir otra vez que por mucho que se practique esto, nunca bastará.

LECCION V.

Del compas.

No basta saber las distancias que separan las notas las unas de las otras.

Debe saberse á mas de esto, que duracion tienen los sonidos representados por las figuras.

Asi es que se ha determinado la proporcion que estas figuras tienen entre sí y el grado de velocidad propia de cada una de ellas, para dividir un compas en varias partes que marcamos con los movimientos de la mano.

Cada division del compas se llama parte ó tiempo.

Se ha elejido la semibreve por base de todos los compases.

Llamamos tambien compas á los números que hay en la pauta, los cuales marcan las notas que le componen.

Hay dos compases principales: de dos tiempos y de tres. Mas habiendo elejido la semi-

breve por base de todos los compases, se hace indispensable añadir el de cuatro llamado compasillo, que no es mas que un dós por cuatro doble.

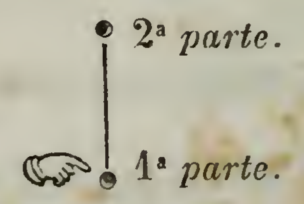
Hay á mas otros compases derivados de este.

En la division de los compases las figuras que deben entrar al compas se señalan con números. (Véase. *ej*. 24.)

El número de arriba indica la cantidad de figuras que han de entrar en el compas, el de abajo la especie.

Del modo de llevar el compas. (1)

El de dos partes ó sea dos por cuatro se lleva así, la primera parte al dar, la segunda al alzar.



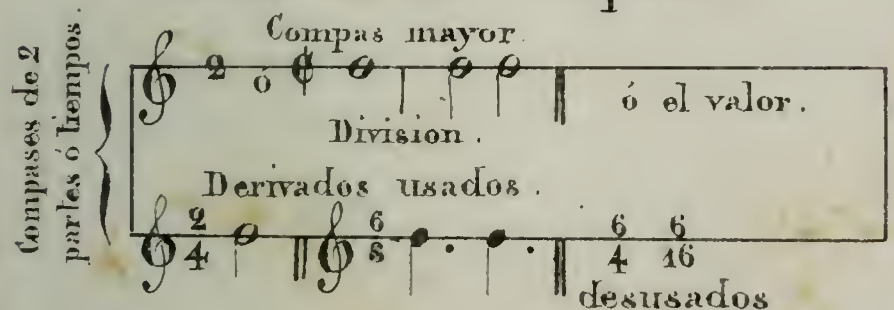
(1) En las partes del compas hay unas que son mas sensibles que otras aun que tengan un mismo valor. La primera parte se llama fuerte, la que sigue floja. La segunda es siempre floja sea el compas que fuere.

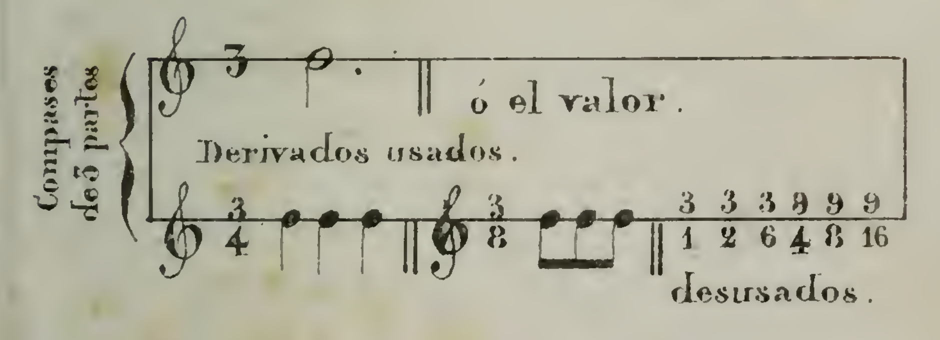
EJEMPLO 24

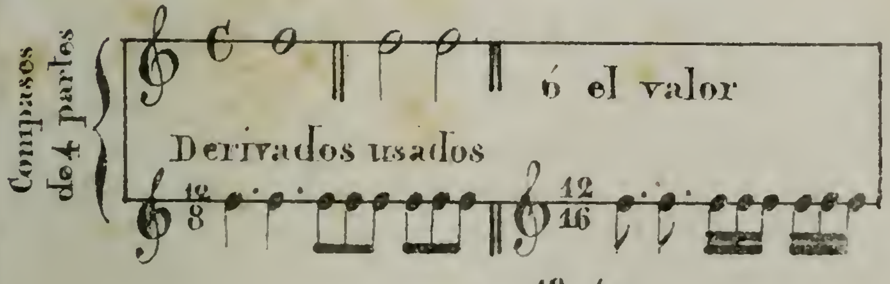


Asi es que para un compas de $\frac{3}{4}$ entran tres seminimas en lugar de cuatro.

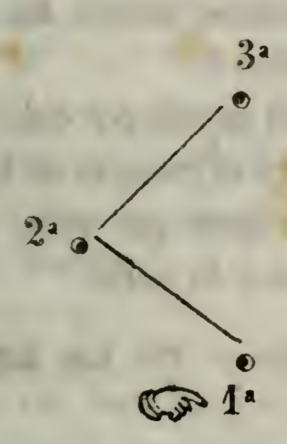
Tabla de los compases.



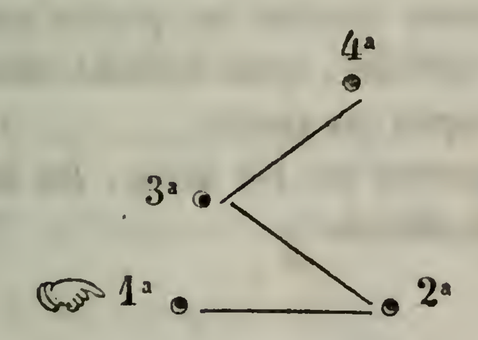




En el compas de tres partes ó tres por cuatro da la 1ª; la 2ª á la izquierda y alza á la 3ª.



En el compas de cuatro partes ó compasillo, dos al dar y dos al alzar.



EJERCICIO 1° DE LA LECCION V.

—

¿Qué es compas?
¿Cuántas corcheas entran en el compas de compasillo?

¿Cuántas semínimas entran en el compas de tres por cuatro?

¿Cuántas corcheas entran en el compas de dos por cuatro?

¿Cuántas en el de seis por ocho?

¿Cómo se lleva el compas de tres?

¿Cómo el de doce por ocho y cuantas corcheas entran á la parte?

EJERCICIO 2° DE LA LECCION V.

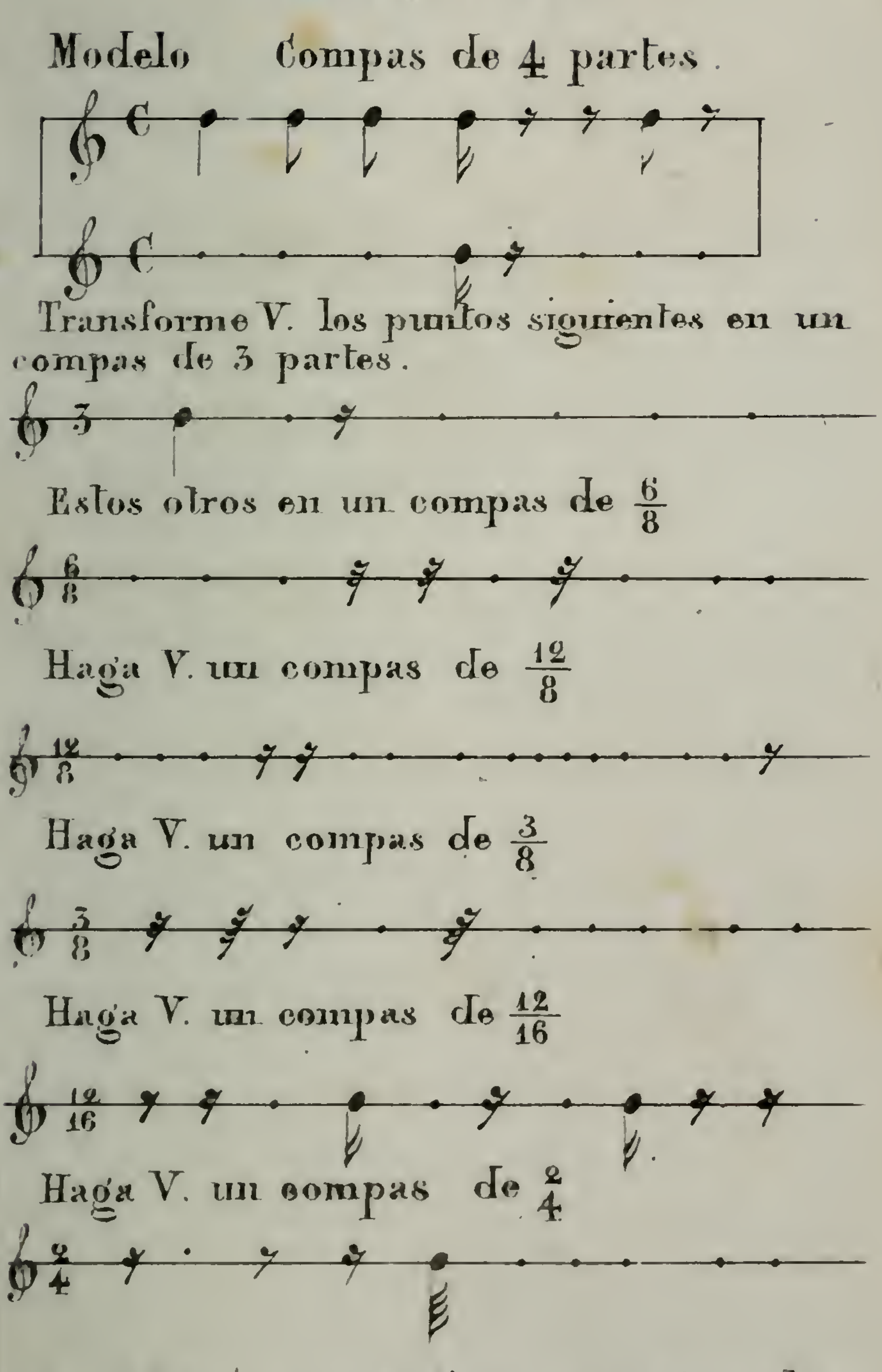
—

La lámina siguiente presenta un modelo para ejercitarse en el modo de escribir correctamente todos los valores de cada compas.

Es preciso cambiar los puntos en valores reales ó fictícios, poco importa esto con tal que la cuenta sea exacta.

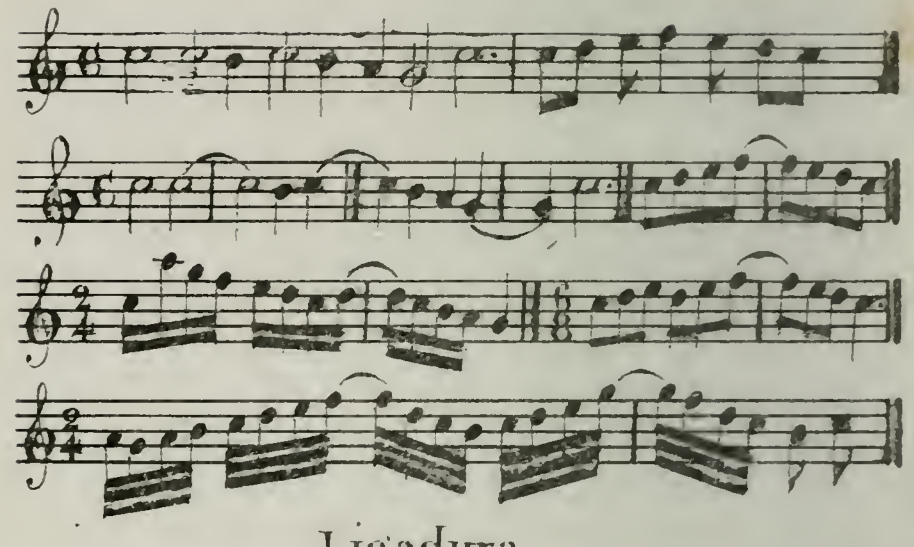
Los puntos son las notas, las barras los signos de silencio.

EJEMPLO 25.

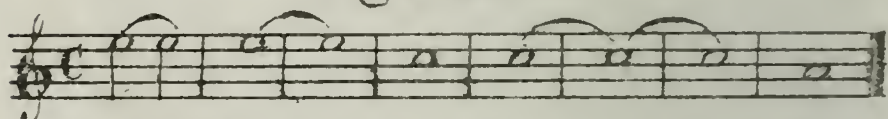


Se deberán multiplicar los ejemplos.

EJEMPLO 26.



Ligadura.



EJEMPLO 27. de los nombres que indican el movimiento.

Fundamentales.			Derivados.		
Largo	*igual á*	Despacio.	Larghetto	*igual á*	Sostenido.
Adagio	= . . „	Lento.	Grave	= . . „	Magestuoso.
Andante	= . . .	Moderado.	Andantino	= . . „	Airoso.
Alegro	=	Activo.	Allegretto	= . . . „	Avivado.
Presto	= .	Veloz.	Prestissimo	= . . „	Precipitado.

Compuestos

Afectuoso. Amoroso. Gracioso. Brioso. Espirituoso. Cantable. Lamentable. Dulce. Espresivo. Acelerado. Agitado. Vivo. Conmoto. &a.

LECCION VI.

De la sincopa y ligadura.

Los valores de las figuras están puestos algunas veces de tal manera que la primera mitad pertenece á una parte, y la otra mitad á la parte siguiente. Y esto es lo que llamamos *sincopa*.

Si la sincopa está colocada entre dos compases se le da á cada uno de ellos una parte igual de la sincopa: estas dos partes están ligadas con una línea curva que reune las figuras como sino hubiese mas que una: la segunda se sostiene pero no se repite. Este signo de *ligadura* sirve tambien para cuando se quiera prolongar una figura en la duracion de muchos compases.

LECCION VII.

Del movimiemto.

La forma de los signos de duracion de los sonidos no indican absolutamente un grado de celeridad ó de lentitud positiva, y se han adaptado unas palabras italianas que califican los grados de lentitud ó rapidez. (Véase la lámina anterior).

Despues se inventó el *metrónomo*, instrumento que señala por un mecanismo injenioso, el grado de velocidad ó de lentitud que se quiere. (Véase *el Diccionario.*)

LECCION VIII.

De los tonos.

No se toca ni se canta siempre por el mismo tono.

Vea Vm. la escala del tono de *do*, ejemplo que contiene cinco tonos y dos semitonos. Si se quiere cantar las mismas entonaciones empezando por el *sol* por ejemplo, es preciso poner un sostenido en el *fa* paraque resulte ecsactamente la escala de *do*.

Si se quiere empezar por *fa* lo que se ha cantado en *do*, se ha de bajar el *si* medio tono, y poner alli un bemol.

De lo dicho se colije, que el último sostenido está siempre en la séptima nota de la escala.

Y asi, cuando hay tres sostenidos, el último está en *sol*, y como no debe haber mas que medio tono de la séptima á la octava, resulta entonces la séptima nota del tono de *la*.

El último bemol se coloca siempre en la

cuarta nota del tono. Y de este modo, cuando haya cuatro bemoles en la llave, el último estará en *re*, porque no debe haber mas que medio tono de la tercera á la cuarta, por consiguiente el *re* bemol es la cuarta nota del tono de *la* bemol.

EJERCICIOS DE LA LECCION VIII.

Paraque tenga cinco tonos y dos semitonos en una escala que empieza por *mi* bemol ¿qué es lo qué se ha de hacer?

¿Y si se empieza por el *sol* bemol?

¿Porqué hay cinco bemoles en el tono de *re* bemol?

Porqué hay seis sostenidos en el tono de *fa* sostenido?

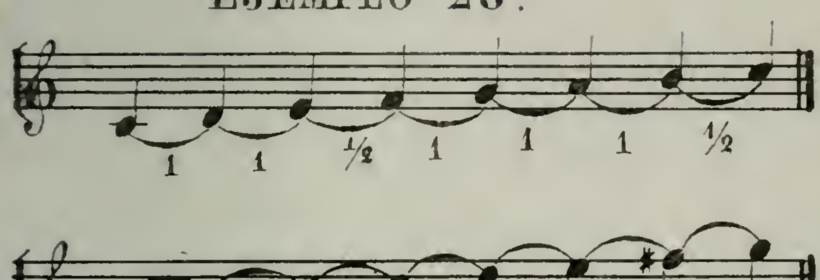
¿Porqué hay siete bemoles en el tono de *do* bemol?

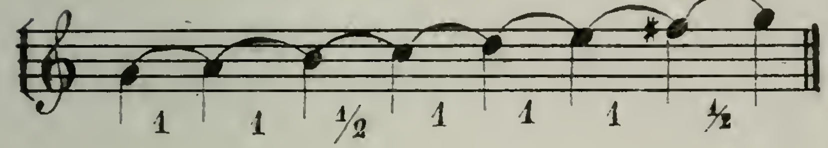
¿Porqué en el tono de *do* no hay ningun accidente?

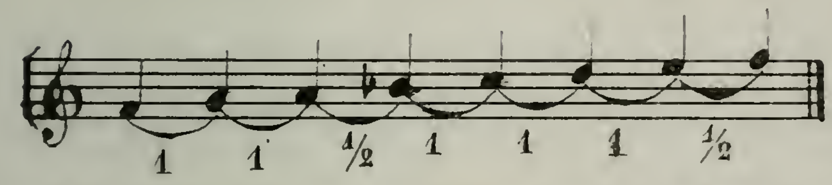
¿Porqué en el tono de *la* no hay seis sostenidos en lugar de tres?

Empezando por *re* sostenido ¿qué haria Vm. para formar una escala de cinco tonos y dos semitonos?

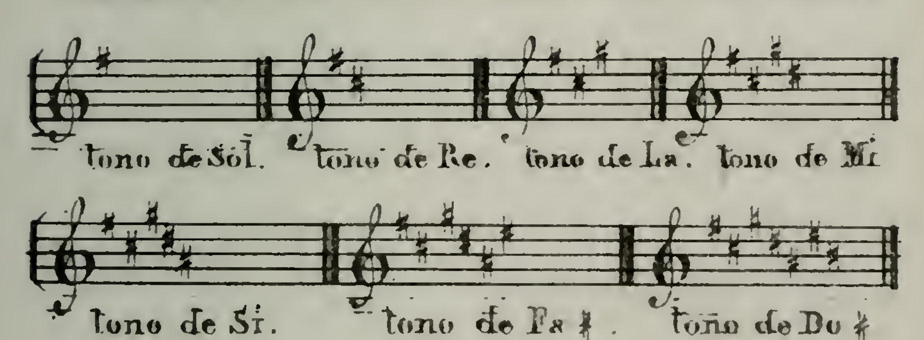




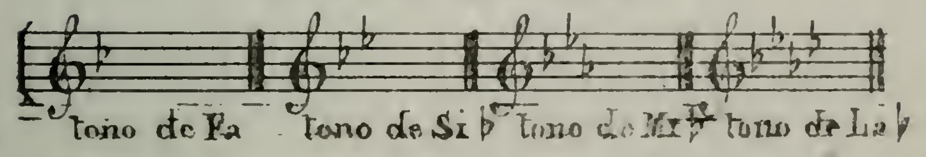


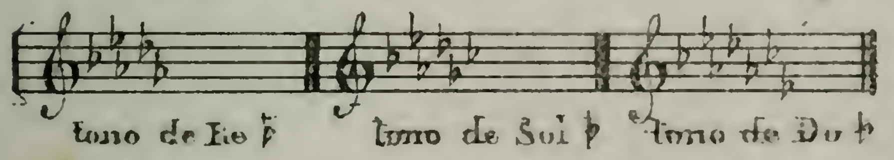


EJEMPLO 29. de los tonos con sostenidos.



con los bemoles.





Véase el órden como se colocan los sostenidos y los bemoles.

¿En dónde colocaria Vm. el sostenido doble?
¿Y empezando por el *fa* bemol qué haria Vm.?
Resuma Vm. con un ejemplo toda la leccion y veamos como la aplica.

LECCION IX.

De los modos.

Modo en la Música significa estado de los tonos, esto es, el que determina y modifica los grados de la escala ó diapason.

Los modos son *mayores* ó *menores*, y se determinan por la tónica.

Pero hay una diferencia respecto de un mismo tono.

Cuando la tercera nota de la escala hace una tercera mayor con la tónica, y la secsta una secsta mayor, el modo es mayor.

Cuando la tercera nota hace una tercera menor con la tónica, el modo es menor.

En el modo menor la secsta y la septima subiendo son mayores, y bajando menores (1).

(1) Las escalas de los modos menores suelen escribirse de varios modos. En algunos métodos se hallan asi: *La si do re mi fa sol* sostenido *la ;* y bajando, *la sol* natural *fa mi re do si la.*

De otro modo.

La si do re mi fa sol sostenido *la* ; y bajando, *la sol* sostenido *fa mi re do si la.*

Estos y el de la lámina son los modos de espresar el tono menor.

EJEMPLO 30
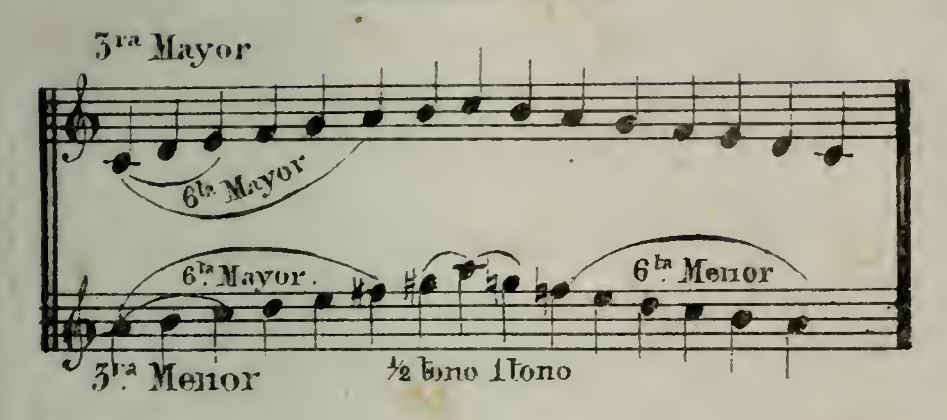


Tabla de los tonos Mayores y sus relativos Menores.
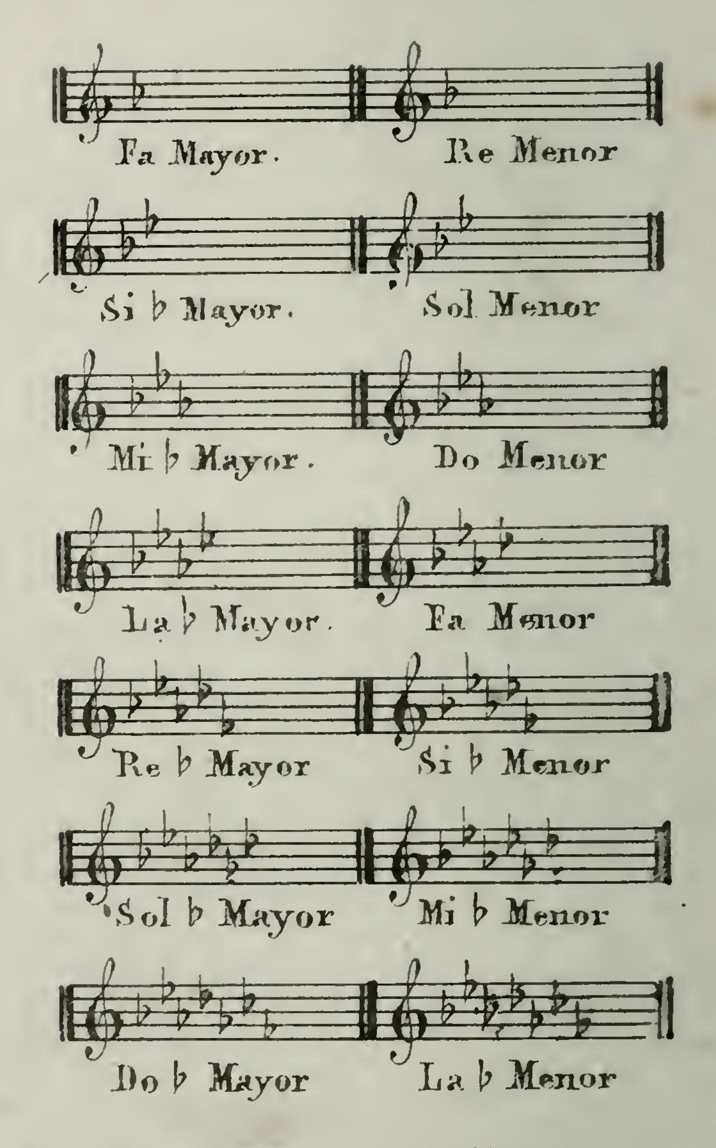
Do Mayor. La Menor. Sol Mayor. Mi Menor.

Re Mayor. Si Menor. La Mayor. Fa♯ Menor.

Mi Mayor. Do♯ Menor. Si Mayor. Sol♯ Menor.

Fa♯ Mayor. Re♯ Menor. Do♯ Mayor La♯ Menor.

Sigue la tabla de los relativos.



En el modo Menor el último sostenido está en la 2.da y el último bemol en la 6.ta

El modo se conoce por los accidentes que hay en la llave. En el modo de *do* tercera mayor no hay ningun accidente en la llave, pero en el tono de *do* modo menor hay tres bemoles colocados en la séptima, en la tercera y secsta nota.

En el tono de *mi* bemol hay tambien tres bemoles en las mismas notas, y esto es lo que constituye la analogia entre este tono y el de *do* modo menor.

De esto resulta que entre un tono mayor y un tono menor, en donde la tónica se encuentra una tercera menor mas baja, hay una relacion, y diremos que *do* menor es relativo á *mi* bemol (Véase la lámina de los relativos) y viceversa, entre un tono menor y otro mayor en donde la tónica se encuentra una tercera menor mas arriba.

La tercera menor siempre invariable es la que puede dar una idea cesacta del tono. Se puede tambien buscar, en una pieza de música, la séptima nota que debe ser alterada por los accidentes, ó consultar la alteracion de la quinta al fin de la pieza para conocer la *tónica*, pero debo advertir que muchas piezas empiezan por un modo menor y acaban en un modo mayor, y viceversa.

Finalmente, la costumbre de leer mucha música hará desaparecer la incertidumbre que hay en los principios para distinguir la *tónica*.

EJERCICIOS DE LA LECCION IX.

¿Qué es una escala mayor?

¿Qué es escala menor?

Nombrando un tono mayor ¿cómo hallarémos su relativo?

Designando un tono menor ¿cómo hallarémos el modo mayor con el cuál tenga analogia?

¿Cuál es el relativo de *si* sostenido mayor?

¿Qué punto será la séptima nota del tono de *mi* sostenido?

¿Cuál será la quinta del tono de *sol* menor doble bemol?

Yo canto *do* ¿cante Vm. la tercera menor del tono de *la* bemol?

Supuesto que se conoce un tono por la tónica.

¿Cuál será aquella de una escala en donde la secsta menor es *do* y *la* bemol?

¿Porqué en el tono de *si* bemol menor hay colocado un bemol en el *re*?

¿Qué es lo que llamamos analojía entre dos tonos?

Se procurarán piezas de Música al discípulo paraque busque la tónica.

Hay un campo muy vasto para preguntar sobre este artículo de tonos y modos, que yo omito en obsequio de la brevedad.

LECCION X.

De las notas sobreabundantes, apoyaturas, grupeto, trino y mordente.

Algunas veces tres notas tienen el valor de dos, seis el de cuatro etc. poniendo arriba ó abajo de las notas un 3, un 5, un 6, un 7, un 9, un 10, un 11 etc. y á esto llamamos notas sobreabundantes.

Este adorno se emplea én todos los compases. (Véase *el ej.* 31 *y el valor real en la segunda parte*).

La *apoyatura* es una notita puesta arriba ó abajo delante de la nota principal. (*ej.* 32.) No solo va ligada á la nota siguiente pronunciada con su monosílabo, sino que se debe hacer oir con preferencia á la nota principal apoyándose en ella como claramente lo indica la palabra apoyatura. En cuanto á su ejecucion debe atenderse siempre al movimiento de la composicion; asi es que si este fuere lento, lenta deberá ser la ejecucion de aquellas; si veloz, veloz á fin de no alterar sensiblemen-

te la duracion de las notas principales.

El semicírculo ó *grupeto* se compone de 3 ó 4 y á veces mas notitas. A veces se escriben en abreviatura con esta señal ∽ para el grupeto descendiente y con esta S para el ascendiente.
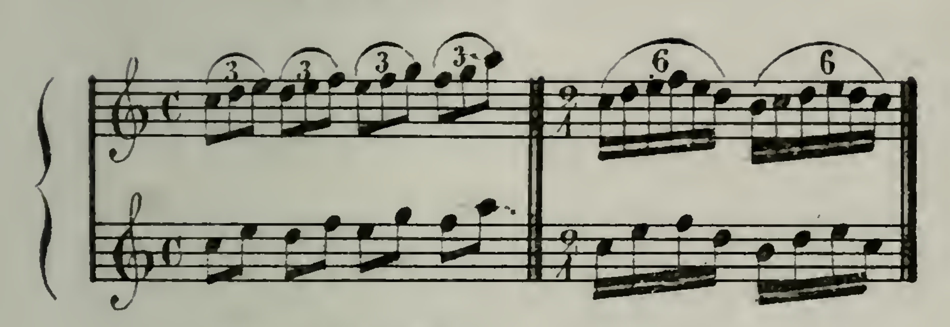
Si la segunda nota de un grupeto debe ser alterada por un sostenido ó bemol, se hace la señal (Véase *ej*. 34).

El grupeto se pronuncia con el monosílabo anterior ó posterior á él, no olvidando la entonacion, la limpieza y el grado de velocidad ó lentitud segun fuere el movimiento de la composicion.

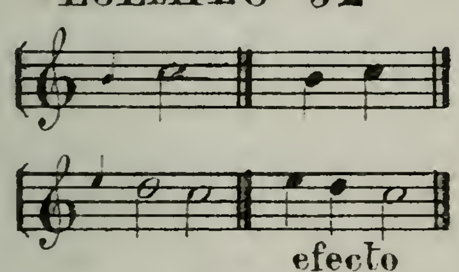
El *trino* es un adorno que consiste en pasar rápidamente de una nota inmediata á la otra y volver á la primera. Se indica por *tr.* y se empieza por la nota de arriba. Su duracion es igual á la del valor de la nota que se ejecuta. (*ej*. 35.)

Algunas veces se ejecuta lentamente al principio, y á medida que la voz se va haciendo flecsible se debe procurar sacarlo limpio y con velocidad, advirtiendo, que no se debe menear la lengua, ni los labios ni la barba; aumentando y disminuyendo la fuer-

EJEMPLO 31



EJEMPLO 32



EJEMPLO 33.

EJEMPLO 34

efecto efecto

efecto efecto efecto

efecto efecto

za como en la *emision de la voz.* (Véase este nombre en el Dic.)

Cuando se aumenta por progresion la velocidad del trino, acaba siempre por dos notitas.

El *mordente* es un fragmento del trino, esto es, dos notitas antepuestas á la nota principal. Se usa en las figuras de corta duracion, y se señala asi ~ (*ej.* 33.)

LECCION XII.

De algunos signos accesorios.

Calderon es un señal que se pone arriba ó abajo de una nota ó pausa cuando se quiere.
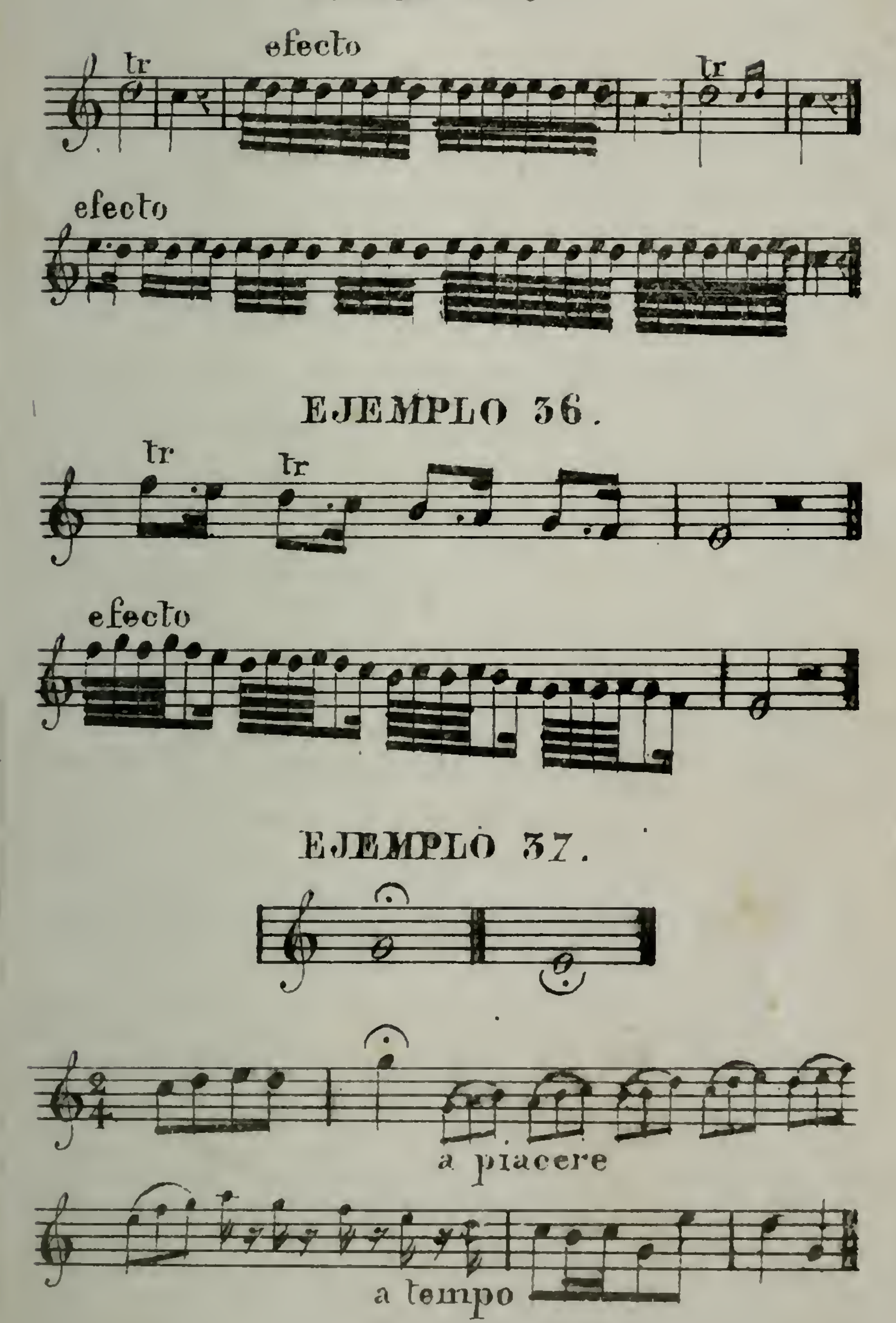
Cuando está sobre la nota indica que se debe suspender el compas, y durante dicha suspension, el músico improvisa algun pasaje que le conduzca á volver á tomar un tema, ó motivo.

Pero cuando está sobre la pausa pára el compas un tiempo limitado, que jeneralmente es un poco mas del valor de la misma pausa.

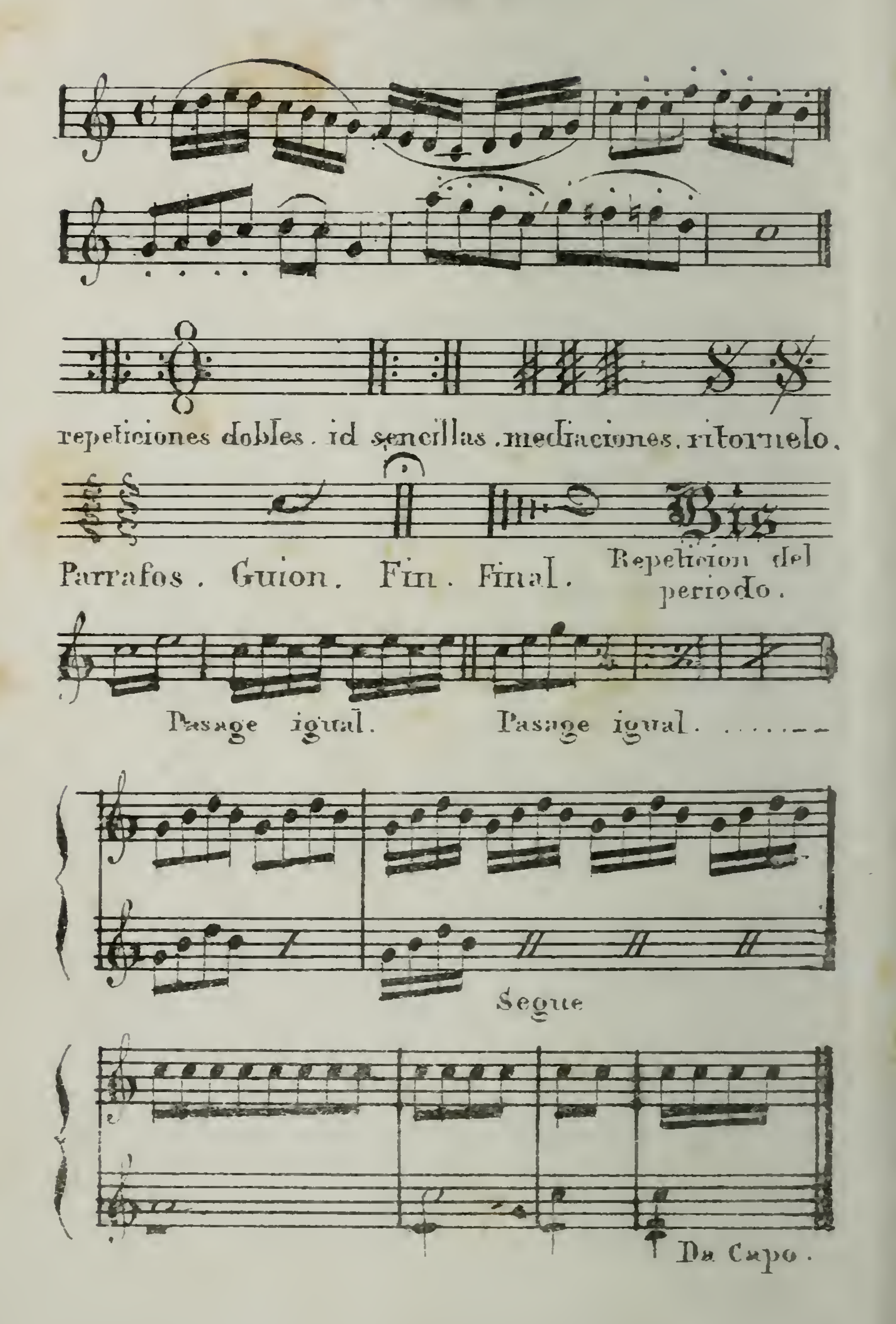
Este signo ⌒ puesto encima ó debajo de muchas notas indica que deben ser ligadas. (*ej*. 38.)

Cuando las notas deben ser picadas y ejecutadas separadamente la una de la otra, se ponen unos puntitos arriba ó abajo de las notas.

El *picado ó estacato* es una ejecucion seca y suelta entre dos, ó mas notas, y puede de-


EJEMPLO 35
tr
efecto
tr
efecto
EJEMPLO 36.
tr
tr
efecto
EJEMPLO 37.
a piacere
a tempo

EJEMPLO 38.


repeticiones dobles. id sencillas. mediaciones. ritornelo.
Bis
Parrafos. Guion. Fin. Final. Repeticion del periodo.
Pasage igual. Pasage igual.
Segue
Da Capo.

cirse que hay un pequeño espacio de tiempo de una nota á la otra.

El *ligado-picado* es un término medio entre los dos.

Las barras indican el fin de una pieza de Música, ó la separacion de las partes de la misma; y cuando hay puntitos junto á las barras, se ha de cantar ó ejecutar dos veces cada parte.

La repiticion sencilla repite solamente la parte donde están puestos los dos puntitos. *Las mediaciones* son la division de una piesa de Música, y repeticion de sus mitades como la sinfonia, el Minué, etc.

Ritornello ó *llamada* indica que se ha de empezar en el lugar donde está puesta.

Los párrafos hacen repetir una vez la Música que incluyen. El *Guion* se pone al fin de la pauta y señala la nota siguiente. La palabra *fin* indica el lugar en donde acaba la pieza de Música, etc.

Cuando se halla la palabra *Dacapo ó D. C.* al fin de una pieza de Música, se ha de volver al principio. Para simplificar y evitar á la vista la confusion que nace siempre de una gran cantidad de notas, hay unos signos de

abreviatura que reemplazan una ó muchas notas.

Se encuentra algunas veces encima de las barras de abreviatura la palabra *segue*, que quiere decir que siguen los compases restantes del mismo modo que se ejecutaban antes.

Cuando se ponen 3ª. 6ª. 8ª. etc. encima ó debajo de las notas van comprendidas las figuras que representan los números con los escritos; y si les siguen puntitos continua la abreviatura hasta acabar, ó bien hasta que se encuentre la palabra *loco*. *Simil ó similes* significa igualdad de pasage en que están notadas. *Ad libitum*, egecucion libre del pasage que esté notado. *A piacere idem*, á voluntad.

TABLA DE LOS SIGNOS DE ESPRESION.

Abreviaturas.	Nombres italianos.	Traduccion.
F. F.	*Fortisimo.*	Muy fuerte.
F.	*Forte.*	Fuerte.
M. F.	*Mezzo forte.*	Medio fuerte.
S. f. z.	*Sforzando*	Esforzando.
M. v.	*Mezza voce* ó *sotto voce.*	Media voz.
Cresc.	*Crescendo.*	Aumentando poco á poco.
Decres.	*Decrescendo.*	Disminuyendo poco á poco.
Dimin.	*Diminuendo*	
P.	*Piano.*	Piano dulce.
P. P.	*Pianisimo.*	Muy dulce.
Smorz.	*Smorzando.*	Disminuyendo progresivamente hasta la estincion del sonido.
Perdend.	*Perdendosi.*	
Morend.	*Morendo.*	
F. P.	*Forte piano.*	La 1ª nota fuerte la 2ª floja.
P. F.	*Piano forte.*	Efecto contrario.
Dol.	*Dolce.*	Dulce.
Stac.	*Staccato.*	Picado
Leg.	*Legato.*	Ligado.
Colarco.	*Col' arco.*	Con el arco,
Scherz.	*Scherzando.*	Jugueteando.
Cal.	*Calendo.*	Apresurando la ejecucion.
V. S.	*Volti Subito.*	Vuelve la hoja.
etc.	*etc.*	etc.

Hay á mas otras pausas que valen dos ó cuatro compases que se llaman compases de espera (Véase *el ejem.* 39).

El signo *sforzando* significa que la nota ó notas en donde está puesto se han de esforzar en su ejecucion hasta lo mas ancho ; y el *diminuendo* debe disminuir hasta lo mas estrecho. (Véase *ej.* 40 y 41).

Cuando estos signos se unen , indican que se debe esforzar y disminuir el sonido (*ej.* 42.)

El signo colocado horizontal ó transversalmente se llama *temblante*. (Véase *el ej.* 43)

EJEMPLO 39

Pausa de 2 compases. de 3.



de 4. de 5. de 6. de 7 de 8.

8 4 2 14 28 100.

Abreviaturas simples. id. compuestas.

EJEMPLO 40
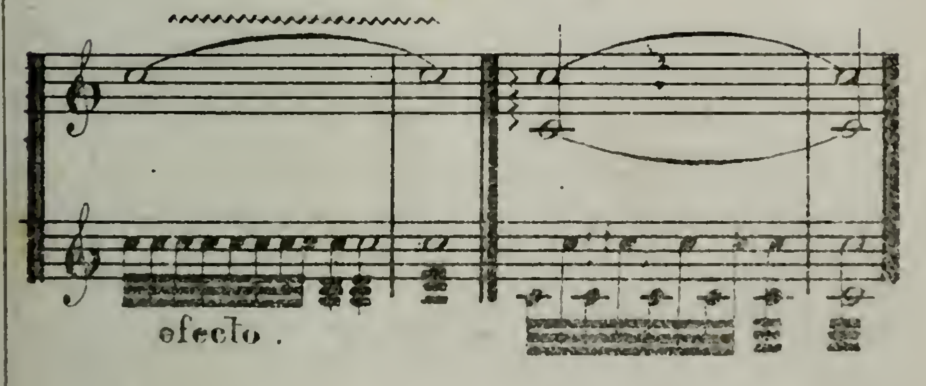
EJEMPLO 41

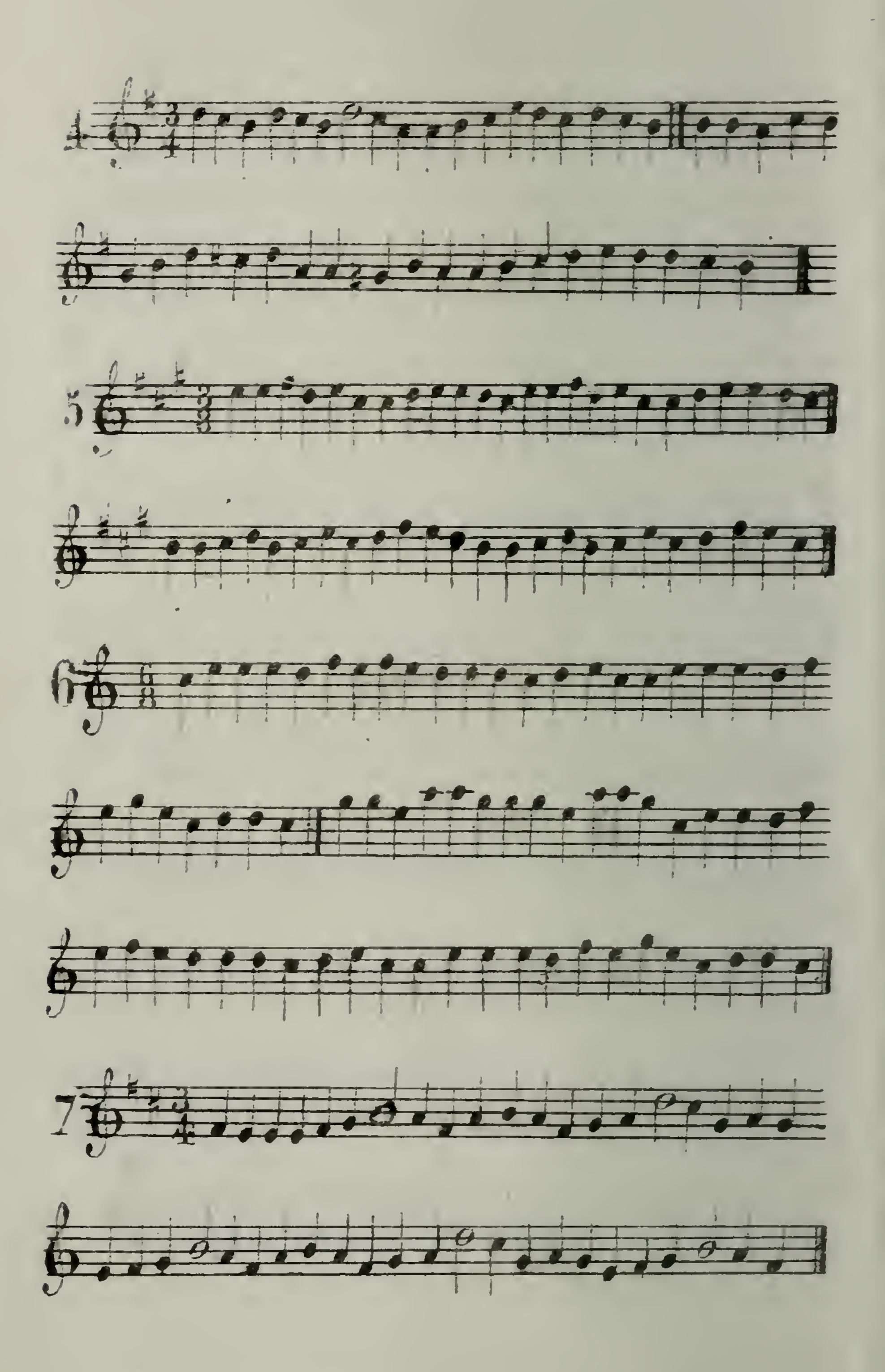
EJEMPLO 42

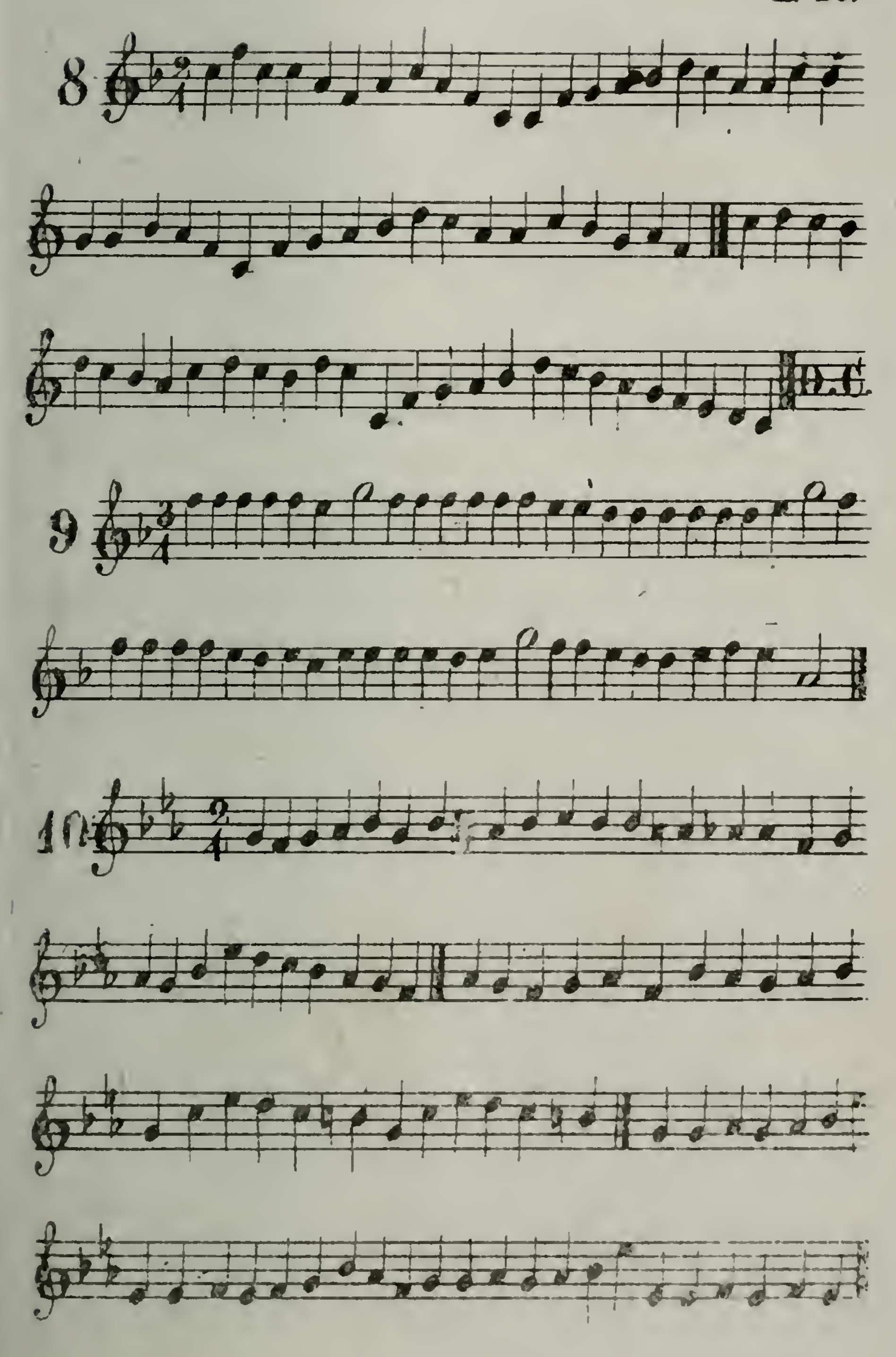
Sforzando. Diminuendo.

Fuerte

EJEMPLO 43.






8
D.C.
9
10

LECCION XIII.

De la transposicion.

Si he colocado este artículo en este lugar ha sido porque con los conocimientos de las lecciones anteriores, se sabrá naturalmente el modo de transportar.

Ante todo conviene saber que no es de la transposicion ó fingimiento de llaves de la que se trata aqui, á pesar de que muchos Maestros nacionales enseñan aun por este método, y que poco cuesta cuando hay accidentes en la llave fingir esta llamando *si* al último sostenido, y *fa* al último bemol; pero los italianos que están mas adelantados en el arte del canto no las fingen nunca, y si bien al principio es mas difícil este método, despues es mucho mas ventajoso.

La *transposicion*, pues, de que aqui se trata es la de bajar la música que está muy alta ó de subir la que está muy baja.

Para conocer esto es muy útil el conocimiento de todas las llaves.

Para transportar un pasage escrito en la llave de *sol*, en donde haya *do mi sol do si re do* en el tono de *do* mayor, y se quiera hacer este pasage en el tono de *la*: se ha de buscar la llave que transforme el *do* en *la* y hallaremos que es la llave de *do* en primera línea. Es preciso observar de que modo se deben traducir los signos de las entonaciones alterados por sostenidos, bemoles ó becuadros.

EJERCICIO 1°. DE LA LECCION XIII.

Si la leccion del n°. 1°. estuviese escrita en la llave de *do* en 4ª. línea: ¿en qué tono estaria, y de qué modo se arreglaria la llave?

Respuesta. En re, y se habrian de poner dos sostenidos á la llave.

Poniendo ejemplos semejantes y resolviendolos es como se debe ejercitar al discípulo.

Si la leccion n°. 2 estuviese en llave de fa ¿qué tono resultaria?

Si la del n°. 3 estuviese en la llave de *do* en 1ª línea ¿qué sucederia?

Si la del n°. 4 empezase por *do* sostenido ¿en qué tono se hallaria?

Si la del n°. 5 empezase por un *do* en lugar de un *mi* ¿qué se habria de hacer? etc.

EJERCICIO 2° DE LA LECCION XIII.

Se aprenderán estas leccioncitas de memoria, despues se ensayará escribiéndolas, y ultimamente las comparará con las piececitas que estén escritas correctamente.

ÓRDEN QUE SE HA DE SEGUIR EN LAS LECCIONES.

Se aprenderán pocas cosas á la vez, y no se pasará á otras hasta que se sepan bien.

En cada ejemplo el discípulo debe hacer otros, y poner otras cuestiones diferentes de los que hay en la obra.

El discípulo deberá volver á repetir cuanto se ha dicho con el objeto de que se asegure muchísimo.

Por mucho que se recomiende el estudio de las piezas reunidas, desde que se sepa solfear un poco, nunca será suficiente. Es un modo infalible para ser buen músico.

Se ejercitará tambien en escribir la Música que se le dictare, empezando este estudio desde que sepa entonar la escala.

Asimismo se acostumbrará á escribir la Música de memoria, y seguirá este método en

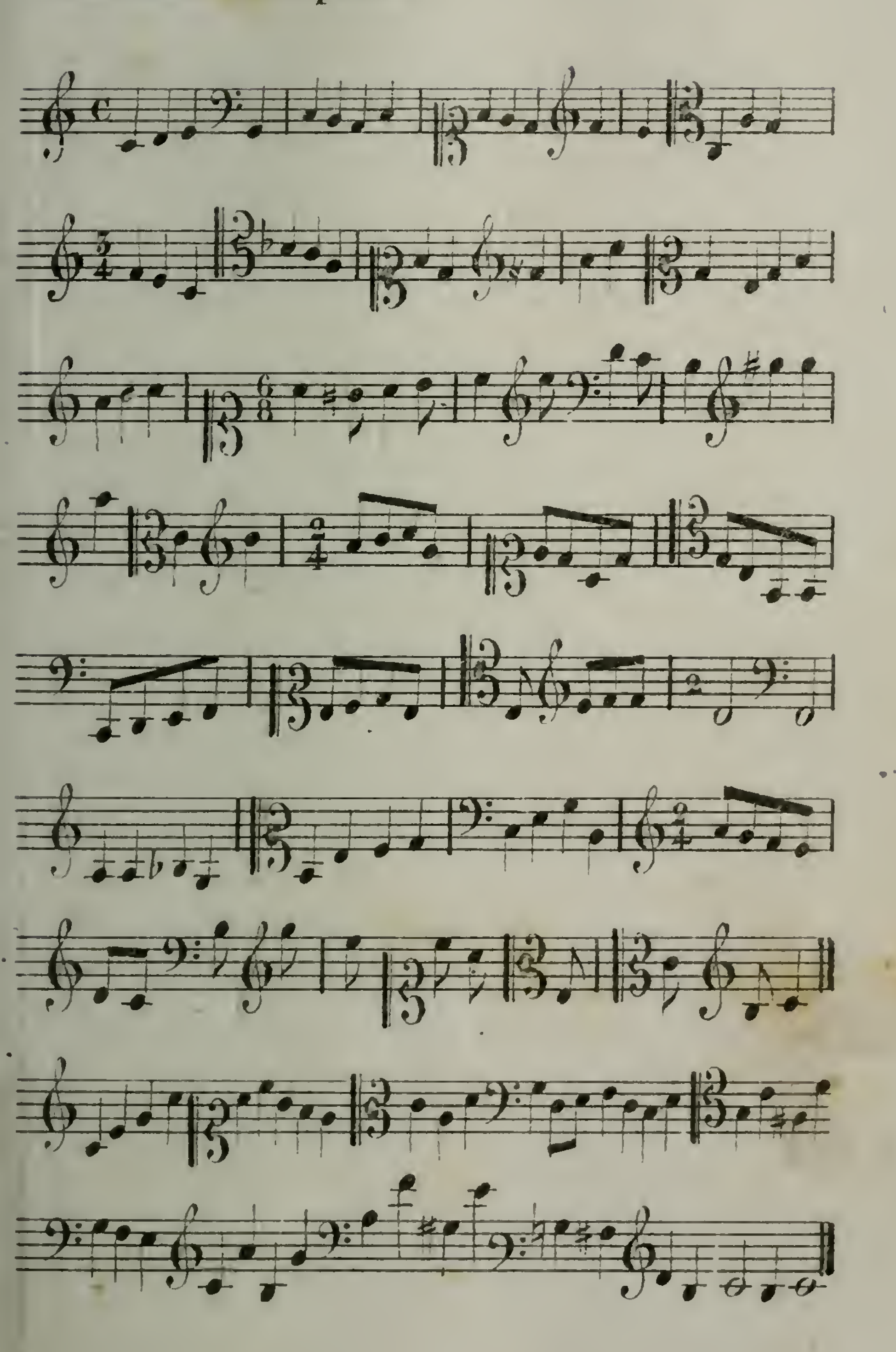
todos los trozos que aprenda, hasta que los escriba correctamente y con facilidad.

Será un ejercicio muy útil, el de tomar un canto cualquiera, y escribirlo en muchas llaves, con esto se acostumbrará á leer indistintamente toda especie de Música.

Es preciso escribir algunos aires como los precedentes y logrará muy en breve transportar cualquiera pieza de Música que se le presente.

Debe tener mucho cuidado en el respirar ó modo de tomar la respiracion. Este utilísimo estudio debe observarse en la práctica desde las primeras lecciones del solfeo, segun fueren las figuras, tanto para el descanso del discípulo como para los demas fines que puedan conducir á la perfeccion en lo sucesivo. Si se empezare pues, á solfear por semibreves se deberá respirar despues de la 4ª parte del compas, y á medida que se vayan mezclando las demas figuras ó pausas, se procurará respirar en los lugares mas oportunos á fin de no desfigurar la belleza de las frases. Autores hay que recomiendan este estudio aun á los que se dedican solo á la Música *rezada* para aprender algun instrumento,

LECCION 14 con todas las llaves, y en diferentes compases.



esto es, llevando el compas sin cantar las entonaciones. Por lo demas, el modo de tomar la respiracion, la compostura del cuerpo, y el modo de abrir la boca, son cosas muy útiles al par que necesarias.

DICCIONARIO

De algunos nombres que se usan en la Música que no se hallan en el cuerpo de la obra, y de otros que aun cuando se hallan en él se han puesto aquí con mas estension.

Acento. Se llama asi toda modificacion de la voz en la duracion y tono de las silabas y de las palabras.

No cabe duda que cuando la letra va unida á la Música y se le dá á esta la energia que aquella espresa, será perfecta ó á lo menos muy espresiva si se observan bien los acentos; pero el estudio de estos y de sus efectos será el estudio especial de aquel que quiera unir la letra á la Música.

Acento *á la frase*. El acento ó color peculiar y natural de la frase es el de esforzar la voz si la cantinela sube, y de disminuirla si baja.

Acento (*gramatical, oratorio, patético*). Tanto en el discurso como en la Música el

acento es de tres maneras: *gramatical, oratorio y patético.* El gramatical es un esfuerzo casi insensible, un vigor mar sobresaliente, una inflexion de la voz un poco mas fuerte, aplicada á una nota particular del compas, del ritmo y de la frase musical. Este acento no debe empero sobresalir tanto en las composiciones de movimiento veloz, como el acento oratorio y el patético; de lo contrario resultaria una egecucion insípida y defectuosa, á manera de quien en la lectura de una poesia quiere escandir los versos. El mismo acento gramatical no es de tal naturaleza que pueda conmover nunca el corazon, esto está reservado al acento oratorio y al patético, los cuales dan espresion á la melodia, y están siempre sujetos á las leyes musicales del sentimiento, que consiste en aumentar y en disminuir la frase, en ligar y en desligar, en retener y en acelerar, en el fuerte y en el piano, y en todo aquello que puede dar colorido á la frase, y no están limitados á ciertas partes del compas. El acento aplicado á la Música unida á la poesia, tiene modificaciones muy estensas. Teniendo las mismas palabras sus acentos, bien sean prosaicos, oratorios

ó patéticos, el acorde justo entre ellos con los de la Música propiamente dicha, puede dar lugar á un gran número de combinaciones susceptibles de buenos ó malos efectos, puesto que tales acentos se corroboran mutuamente ó discordan entre si.

Respecto del acento oratorio ó patético (este último no es mas que un grado mayor que el primero), falta observarse que no solo han de ser justos, distintos y espresivos, sino tambien nobles, esto es, ni enervados, ni afectados, ni triviales (á no ser que el compositor los pintase espresamente asi para el afecto dramático, como *p. e.* en el jénero bufo, á manera de paródia, ú otro semejante). Una espresion muy ecsagerada, un acento muy fuerte, una esposicion pintoresca muy vivaz en los afectos y en los caractéres personales, muestran la impropiedad del cantante egecutor, y una desconfianza en la delicadeza del sentimiento del que escucha, y en el propio poder de la Música; y por eso se vuelve nauseante y muchas veces ridícula.

Acompañador. El que acompaña en los conciertos con el piano. Un acompañádor ha de ser buen músico, ha de saber á fondo la ar-

monia, y sobre todo ha de tener un oido muy fino.

ACOMPAÑAMIENTO. El tratado metódico puesto en la primera línea en una composicion musical, recibe varias partes que le sostienen, dan vigor á su fuerza espresiva, y hacen que se distinga simultáneamente lã armonia que él pide, determinando el órden y el diseño. La union de estas partes diversamente ajustadas se llama *acompañamiento*, ora significue la misma armonia, ora la ciencia de los acordes, ora la ejecucion del bajo continuo:

La melodia que articula el discurso musical, y regula la marcha de las composiciones con ritmos diversós; la melodia, objeto esencial y que se lleva la atencion, debe ocupar y conservar el lugar mas preferente y hallarse, por decirlo asi, encima del edificio. En efecto, si la parte principal se halla mas alta que la orquesta, resaltará y dará mas brio al canto, asi es que la mayor parte de las composiciones se disponen segun este principio. Sin embargo, asi como en la espresion de los afectos y de las pasiones es necesario, que todo se resienta, por decirlo asi, de aquel desórden que llevan consigo, del mismo modo los compositores

cambian tal vez de puesto la melodia, colocándola en las cuerdas medias ó bajas, en cuyo caso el *acompañamiento* le cede su dominio y forma sus masas en medio ó en el agudo, ó en los dos estremos opuestos. Como el *acompañamiento* está siempre subordinado al canto, algunos lo consideran como un accesorio poco importante, comparándolo malamente ya con el marco de un cuadro, ya con el pedestal de una estátua; otros lo consideran como un trabajo meramente mecánico, el cual requiere mas bien paciencia y aplicacion que otra cosa. Si los que asi piensan entienden por semejante trabajo la añadidura que se hace al canto de algunos acordes insignificantes, no calculan mal; pero el compositor que lo abraza todo en su modo vasto de concebir, no puede delinear el diseño de un coro ni de un final sin preveeer, que los violines, las flautas, las trompas, los bajos, etc. entran en tal ó tal compas. El *motivo* de una aria de movimiento ajitado se encuentra muy raras veces, porque el ritmo impuso ya sus severas leyes á la armonia que debe acompañarlo. El verdadero compositor ha compuesto ya una partitura en su mente, ha construido todo su edificio,

ha cambiado , correjido , borrado , en fin , ha restablecido todas sus particularidades antes de tomar la pluma , y muchas veces en el silencio de su gabinete , en el paseo , y en la vijilia.

La paleta presenta todos los colores al pintor; la orquesta ofrece todos los sonidos al compositor : se trata pues de escojer. Asi como el primero formando sus tintas , descuida ó desecha ahora la gradacion que empleará despues y para otro efecto , asi tambien el compositor , siguiendo el carácter de la escena de que debe tratar , ora elije los instrumentos de cuerda , ora los de viento , ora el arpejio , ora las notas detenidas , ora el unísono , ora los grupos armónicos. Infinitas son las combinaciones del arte , del injenio y del gusto ; pero el sentido de las palabras , la situacion dramática y la disposicion de la escena , son las únicas guias del compositor en el *acompañamiento* , y las partituras de los grandes maestros , sus modelos.

Acompañar. Tocar los acompañamientos. Añadir á un canto los bajos y la armonia , tocando en el piano ú otro instrumento un acompañamiento hecho ya.

Acorde. La union de dos ó mas sonidos

ejecutados á la vez. Hay dos especies de acordes: consonantes y disonantes, ó sean perfectos é imperfectos. Los consonantes son la 3ª 5ª y 8ª; la 3ª y 6ª; la 4ª y 6ª; tanto mayores como menores. Asi es que el acorde del tono de *do* será *do mi sol do* y sus derivados ó compuestos, y el de *la* será *la do mi la* y sus compuestos. Y asi respectivamente á los demas tonos. Los disonantes son: la 2ª la 4ª tritonada, la 5ª falsa, la 7ª y sus compuestos.

Acustica. Teoria de los sonidos.

Afectos. Los afectos del recitativo, por lo regular son los siguientes: de enojo, de compasion, de temor, de violencia, de tedio, de placer y de amor. El enojo se espresa con un jénero de voz conmovida, que tiende á lo agudo, y si fuese muy vehemente, con un grito espreso de una voz precipitada. La compasion ecsije una voz débil. El temor una voz humilde que vaya escitando. La violencia una voz vehemente, esforzada, y detenida con cierta gravedad. El placer una voz suelta, agradable y moderada. El amor una voz afable, tierna y afectuosa.

Aficionado. El que gusta de la Música.

El que tiene algun conocimiento en este arte y se ocupa en él sin ejercitarlo, ó si lo ejercita es solamente para su diversion, pero sin ser músico de profesion. Los italianos llaman *dilettante*, y los franceses *amateur*.

AFINAR *los instrumentos*. Fijar un sonido que sirve de término de comparacion. Esto es lo que se llama tomar ó dar el tono.

AIRE. Canto adaptado en una cancion.

AJUSTADO. Tocar ó cantar *ajustado* es observar el sentimiento del compas y una grande igualdad del movimiento en la ejecucion de la Música.

ARMONIA. La antigua palabra griega *armonia* indica en la Música moderna, una simultánea union de sonidos, á diferencia de la melodia que denota una sucesiva union de los sonidos. La primera se podria representar con ⋮, y la segunda con... Algunas veces se toma el vocablo *armonia* en sentido mas limitado, señalando un acorde simple, ó sea su diversa calidad y forma, *p. e.* armonia de 4ª y 6ª, armonia disonante, dividida etc. La *armonia* está fundada en la naturaleza. Lo demuestran los sonidos armónicos del cuerpo sonoro, y el tercer sonido llamado asi.

(Véase *sonido*). La naturaleza ha puesto en el alma del hombre el sentimiento de la armonia, mientras hallamos placeres en todos los objetos, cuyas partes se hallan en bella proporcion armónica; observamos tal efecto no solo en las producciones del espíritu y del injenio, sino tambien en las artes mas mecánicas, en nuestros vestidos, en los muebles, mas no existe en aquellas destinadas al uso mas comun y bajo. Vemos tambien que en la clase proletaria se divierten cantando juntos en 3ª ó en 6ª ó con el bajo: lo que proviene del oido musical y del sentimiento armónico. La naturaleza parece ademas haber dado un signo de *armonia* con las mismas voces humanas, que son ó agudas ó graves. ¿Y no está todo *armonia* en la creacion? ¿Quién dudará que es tan antigua la armonia como la misma naturaleza? Sin embargo, ninguna parte de la Música ha hallado tanta oposicion, considerada por algunos como una verdadera confusion, que acarrea mas daño á la Música que ventajas. Rosseau (*Diccion. de mus.* artículo *Harmonie*,) la llama una invencion gótica y bárbara: y en el artículo *unité de melodie* la prodiga los mas grandes elojios;

cosa que no sorprende en Rousseau. Verdad es que una mayor artificial complicacion de sonidos, ó sea un canto de muchas voces en que no solo se ha de observar lo que está delante y detras, sino lo que está encima, enmedio y abajo, ecsije un espectador culto y ejercitado. Entre los antiguos se juzgaba con mas acierto de un conocedor de la Música, pero entre los modernos apenas hay uno que pueda ser juez de si mismo: el placer de creerse tal sin ningun trabajo es mucho mas agradable que el de la penosa observacion de no tener bastante fuerza ni estudio para hallar buena una Música; juzgada asi por otros con mucho trabajo. Se puede atribuir á este sentimiento desagradable la causa principal de los ataques que ha sufrido siempre la *armonia*. Por otra parte no vemos á ningun autor ó aficionado adelantado en los misterios de esta, que haya ignorado nunca su importancia, y criticado su introducion, á menos que no se tratase del abuso que se ha hecho siempre, y que se hace en el dia. La *armonia* aumenta la espresion del arte, la individualiza con mas ecsactitud, y hace de la Música un lenguaje apto para espresar los caractéres

particulares de los verdaderos afectos del ánimo.

Arpejio. La ejecucion de las notas que hay en un acorde.

Artista *musical.* El artista musical es el que estudia la Música para perfeccionarla. No debe considerarla como á objeto de una práctica mecánica, sinó como á objeto de la reflecsion y del estudio científico. No solo debe escitar placeres transitorios, sino ejercitarse tambien con intencion de ennoblecer al hombre. Tanto el que es hábil en la Música como el compositor, cuando llegan á un alto grado de perfeccion, pueden y deben ser filantrópicos; puesto que el arte mismo les proporciona un rico manantial de alegria y de serenidad de ánimo que les conducen al contento, á la confianza y á la benevolencia. Los antiguos artistas de Música eran poetas, filósofos y oradores de primer órden. Boezio no tiene por artista á aquel que practica solamente la Música con el servil ejercicio de los dedos y de la voz, sino aquel que posee la ciencia del raciocinio y de la especulacion. Parece no obstante que para elevarse á las grandes espresiones de la Música oratoria é imitativa,

debe hacerse un particular estudio de las pasiones humanas y del lenguaje de la naturaleza.

BAJO *fundamental, continuo y figurado.* El bajo fundamental es aquel sonido que está siempre debajo de los otras partes, formando con el todo una concordancia perfecta; se sujeta á las reglas mas severas de la armonia; procede con intérvalos consonantes, y puede decirse que es el fundamento del edificio armónico. El bajo continuo es el sonido que está debajo de las otras partes, pero ha de ser variado: lo estableció Loduvico Viana el año de 1600; y el bajo figurado, aquel que debajo de una misma concordancia tiene su valor.

BARCAROLA. Cancion Veneciana que cantan los barqueros de Venecia.

BARITONO, *ó tenor bajete.* La voz que hay entre tenor y bajo.

BARROCO. Armonia confusa cargada de modulaciones y de disonancias, canto duro y poco natural, entonacion dificil y movimiento forzado.

CACOFONIA. Union discordante por la mala eleccion de los sonidos. Falta que se vé en las partituras.

Cadencia. Improvisacion que se hace en un descanso. Algunas veces se confunde equivocadamente con el trino. La cadencia equivale á reposo, respiracion, asi como en la declamacion ordinaria se hace una pausa mas ó menos larga despues de una proposicion completa: la música tiene cadencias perfectas, imperfectas, compuestas, interrumpidas, fingidas y muchas otras.

Cancion. La cancion fué en todos los paises la primera especie de Música que cantaron los hombres. Es la forma mas simple y natural para manifestar la espresion de los sentimientos, y de todas las producciones de la poesia unidos á la Música, la única por medio de la cual cada uno por sí solo puede pronunciar sus sentimientos con el canto, y procurarse un alivio en las horas de trabajo. El contenido de una cancion es mas bien dulce, capaz sin embargo de cualquier grado de vivacidad. El sentimiento fuerte pertenece á la oda, y el mas fuerte presentado con toda vivacidad, al himno. El objeto de las canciones es vario, y bajo de este aspecto pueden dividirse en *espirituales*, *populares*, *militares*, *eróticas* y *ditirámbicas*. Las canciones es-

pirituales ó sagradas, destinadas á propagar sentimientos religiosos, contienen verdades de la religion ó sentimientos morales; cantadas por el pueblo en obsequio del público culto divino se llama *coral* (véase oda sagrada). Las populares tienen por objeto animar las virtudes cívicas, y domésticas; consideradas asi son importantísimas, y pueden contribuir mucho á propagar sentimientos útiles y nobles. La historia reciente nos recuerda luminosos ejemplos de la fuerza del canto popular con el oportuno uso de espresivas canciones patrióticas. Las militares tienen por objeto las virtudes militares, y la historia no es menos fecunda en ejemplos del valor y del heroismo producido en varios ejércitos por semejantes canciones. Las eróticas ó amorosas se refieren á la tierna inclinacion de ambos secsos, y las ditirámbicas se destinan especialmente á los placeres de la mesa y del vino. Varios paises como la Francia, la España, la Rusia y la Italia, tienen sus canciones nacionales con caractéres tan distintivos que se conocen inmediatamente; entre todos los Pueblos los provenzales pueden considerarse como los primeros cancioneros de Europa.

Canon. Especie de fuga en que las partes empiezan en diferentes distancias las unas de las otras y repiten el mismo canto.

Cantante. *Cantante actor.* Para ser un perfecto cantante no basta tener buena voz cultivada por el mejor método, y susceptible de mucha ejecucion; debe por otra parte conocer á fondo la lengua en que canta para pronunciar bien y acentuar las palabras, comprender su preciso significado y saber aprovechar todas las finuras del estilo. Si un cantante se dedica al teatro debe ser muy instruido en la mitologia y en la historia antigua y moderna. Ha de haber leido las mejores poesias de los grandes poetas, y esta lectura con la de la historia inflaman su imaginacion y mantienen su alma en aquella especie de ecsaltacion que es tan necesaria para espresar las grandes pasiones dramáticas, y presentar fielmente los caractéres y los sentimientos de los personages de la historia y de la fábula que él representa. A mas de lo dicho se requiere penetrarse bien del carácter del papel, haciendo resaltar todas las gradaciones conservando la unidad; frasear el recitativo; colocar debidamente los varios acentos; dar á las diferentes acciones del al-

ma la modulacion del órgano propia de ellas ; conservar en las pausas aquella impresion de calor y de interés , la cual enlaza en el diálogo lo que precede á aquello que sigue ; colocar y variar bien los gestos sin esfuerzo y sin prodigalidad; poner en armonia todos los movimientos del cuerpo, de la cara y de la voz ; finalmente añadir á todo esto la seguridad de la entonacion ; el sentimiento imperturbable del compas y un tacto fino de las mas delicadas minuciosidades , de que es susceptible el canto : estas son las diversas cualidades , cuya union es necesaria para constituir un buen actor del teatro lírico.

Canto. *Sobre su orígen regular , irregular , vocal é instrumental.* Mucho se ha discutido para poder dilucidar la famosa cuestion acerca del orígen del canto. Hay quien lo considera natural al hombre , y por consiguiente coetáneo con el mundo ; otros , entre ellos Rousseau , son de contrario parecer ; otros buscan su orígen en la imitacion del canto de los pájaros , del murmullo de los rios etc. , cuya suposicion ha sido refutada como ridícula por otros. Parece sin embargo que ante todo conviene distinguir el canto

irregular del *regular*. Es muy cierto que el canto, como espresion voluntaria é irregular del sentimiento, nace tambien sin imitacion; y asi como el hombre sentia antes, y mas vivamente que no pensaba, del mismo modo cantó tambien antes de hablar. Pero un canto semejante, como espresion de un sentimiento fuerte transitorio, no era otra cosa mas que ahullar como se observa en la mayor parte de los salvages. El canto *regular* nació despues de la Música instrumental, y el inventor del primer instrumento de viento (estando probado que estos se inventaron antes que los de cuerda) inventó una melodia de sonidos determinados y variados, y por consiguiente tambien una escala y el ritmo. Dejando aparte el mecanismo que supone un instrumento para averiguar la imitacion de una determinada melodia, resulta que la voz humana por sí sola no podria dar una segura norma para una melodia ó para una escala. ¿Y no vemos por último en el dia en qué la Música ha llegado á un alto grado de perfeccion, que para cantar con ecsactitud se necesita el ausilio de un instrumento?

¿Sucederia esto cuándo su infancia?....

Ciertamente que no. Siendo esto asi, es preciso convenir en que no solamente la perfeccion de los instrumentos ha contribuido mucho á mejorar las escalas y las melodias determinadas, sino que estas no podian subsistir sin aquellas. Considerado como arte el objeto del canto de la voz humana, se ha de espresar aquella melodia y aquel afecto que corresponden al sentimiento de la composicion musical y de las palabras. El mismo objeto tiene el canto dispuesto para cualquier instrumento, á escepcion de las palabras. De esto resulta la division del *canto vocal é instrumental*. Asi como la voz humana se adapta mejor á cualquier instrumento musical para espresar los afectos por medio de los sonidos, y puede asimismo obrar en nuestro ánimo con la locuela, y sostener por decirlo asi los sentimientos con imágen é idea, se comprehenderá facilmente, que la union de la Música con la poesia no tiene otra mira que hacer sobresalir mas el objeto de su comun representacion, y darle aquel grado de encanto que le faltaria sin dicha union. El mismo canto promueve diversos caractéres en el *recitativo parlante é instrumentado*, en el llamado asi *canto spia-*

nato , ó sea el *cantable* , en el *allegro* , en el *agitato* ; pero el mas característico es el *canto nacional* , que por lo regular es un fiel distintivo del carácter de las naciones , fácil por otra parte , inteligible , popular y lleno de sentimiento natural. Las mas famosas *escuelas de canto* que hubo en Italia desde principios á mediados del siglo XVIII fueron las de Fedi en Roma , las de Franc. Pistocchi en Bolonia , la de Franc. Redi en Florencia , la de Gius. Ferdinando Brivio en Milan, la de Franc. Peli en Módena, la de Gins. Amadori en Roma, y la de Domenico Gizzi, Nicola Porpora, Leonardo Leo y Franc. Feo en Nápoles. Seria de grande utilidad un libro , que esplicare no solo los varios métodos de las antiguas escuelas del canto italiano , que por mucho tiempo fueron el inagotable manantial de una prodigiosa cantidad de escelentes artistas , sino tambien el diferente estilo observado en los grandes cantantes de una misma escuela.

Capricho. Pieza de Música libre , en la cual el autor , sin sujetarse á ningun *motivo* , da curso á su jenio y se entrega á todo el fuego de su composicion.

Caracteristica de los instrumentos mas usuales.

El *órgano* tan notable respecto de la disposicion de nuestro sistema y de la invencion y cultura de la armonia, es al mismo tiempo el mas bello, el mas magnífico, el mas sonoro y el mas vasto de todos los instrumentos de Música. La artificiosa disposicion de la cantidad de fistulas, la multiplicidad de diversos rejistros y la inmensa variedad de juegos de que está soberbiamente provisto, le presentan como á un instrumento admirable, por lo que se le puede llamar un conjunto de multiplicados instrumentos de viento, de naturaleza y de jéneros muy diferentes, que se llama *órgano* por escelencia, como rejidor y Rey de tantos instrumentos. Su vasta estension, la fuerza de sus sonidos, y su majestad, le hacen digno con razon del uso grandioso á que está destinado. Por otra parte es apto para sostener el sonido, y particularmente propio para el estilo ligado y sério asi como para las mas fuertes complicaciones armónicas.

El *piano* es una especie de microcosmo del órgano, provisto de cuerdas y de una tabla armónica. Si el violin es el Rey de la or-

questa, el piano es el tesoro del armonista y del cantante.

El *violin* fué el único instrumento consagrado á la ejecucion de la Música dramática desde el renacimiento de las artes. Conserva una preeminencia tan grande en la orquesta sobre los instrumentos de viento, que no se podria nunca considerarlos como á sus rivales. Tanto en la sinfonia como en el acompañamiento sostiene siempre el discurso musical. La calidad de su voz que reune la dulzura al brio, le da la preeminencia sobre todos los otros, y con el secreto que tiene de modificar los sonidos y de imitar los acentos de las pasiones, hace que rivalice con la voz humana. Este instrumento toma varios caractéres que los maestros han querido darle. Sencillo y melodioso bajo los dedos de Corelli; armonioso y conmovedor bajo el arco de Tartini; noble y grandioso bajo el de Pugnani; amable y suavisisimo bajo del de Rolla; patético y atrevido en las manos de Viotti; gracioso y sublime en las de Rovelli; lleno de fuego y de audacia en las manos de Paganini, el *violin* se ha elevado por último á pintar las pasiones con enerjia y con nobleza, que

conviene tanto al grado que ocupa , como al imperio que ejerce sobre el espíritu. Los sonidos tiernos y melancólicos de la *viola* hacen un grande efecto en la marcha de las cuerdas medias y se acordan muy bien con el clarinete , con el cuerno , con el fagot , no teme de presentarse en la primera línea , ejecutando los *solos*. En la opera *Uthal* de Mehul , la viola es el instrumento principal.

El *violoncello* tiene un carácter grave y sensible. Su canto conmovedor y majestuoso eleva el alma á una rejion superior. Se presta á todos los juegos de la armonia , ó bien ocupa una parte *particular*. Figura tambien alternando en el *solo* , en la sonata , en el concierto , en el cuarteto, etc. El fundamento de las orquestas es el *contrabajo* ; ningun otro instrumento puede suplirlo. Bien sea que conserva su marcha grave y severa , ó que arrastrado por la violencia de las pasiones , se asocia á los otros instrumentos para espresarles ; la riqueza de sus sonidos , un ritmo lleno de franqueza y de pompa , y particularmente el órden admirable que lleva en las masas armónicas , señalan por do quiera su presencia.

La *flauta* se distingue por la estension ,

por la riqueza y variedad de sus sonidos y de sus acentos. Siendo de naturaleza campestre su sonido sale mas agradable tocándose con dulzura al aire libre; ademas es apto para la espresion de serena calma, de suave ternura, y para los pasos juguetones; conmueve dulcemente en los lamentables, pero no está hecho para efectos fuertes ó pasiones feroces, siendo de naturaleza incorruptible y de carácter juvenil, á los cuales no convienen semejantes desahogos. La Música moderna se sirve sin embargo de ella en tal caso, como de otros instrumentos en los sonidos agudísimos. El sonido de un buen

Oboé Se acerca en el agudo á la voz humana, pero en el grave no sale siempre agradable.

El *cuerno inglés* de la familia del Oboé, tiene sonidos propios para la espresion de la ternura, de la melancolia y de la tristeza.

El *clarinete* se distingue por la belleza y plenitud de su sonido, y por su grande estension.

El *cuerno bajete*, propiamente un clari nete mas grande, une á la dulzura de sus sonidos alguna cosa de sério y de profundo.

Bien que el carácter de la voz del *Fagot* sea en sí tierno y melancólico, no obstante sus acentos llenos de vigor y de sentimiento sirven para espresar tanto las grandes pasiones, como los chistes agradables y chanceros; convidan por otra parte al recogimiento ó inspiran una dulce piedad en los acompañamientos de los cantos religiosos. Si el *Fagot* tiene poco brio se une á lo menos perfectamente á los instrumentos que tienen esta calidad, y lleva su voz sobre todos los puntos en que puede ser util.

El *cuerno* tiene en sí alguna cosa de magestuoso; su espresion es tierna, noble, grande y conmovedora. Sus acentos sencillos y llenos de candor, la constante fraternidad entre los dos cuernos, aquellas terceras y sestas, aquellas quintas ricas y armoniosas, producen á cada paso un nuevo encanto.

La *trompa* tiene un sonido heróico-guerrero y muy alegre. Eleva la magnificencia festiva, el brio de la Música y se une muy bien con los solemnes timbales.

El *trompon* es apto para las espresiones mas solemnes, produce un bellísimo efecto en los coros guerreros y religiosos, en las mar-

chas triunfales, y cuando se hacen levantar los espiritus de los sepulcros y hablar á los vivos; sus acentos producidos con la sordina se unen perfectamente á los cantos funebres.

El *serpenton* no solo hace con su grave y muy enérgico sonido las veces del contrabajo en un coro de instrumentos de viento y los esfuerza tambien todos (inclusa la trompa) con sus sonidos agudos, sino que anima á una orquesta entera.

El *harpa perfeccionada* con sus suaves acentos, con sus arpegios, ricos de armonia, descansando sobre las vibraciones de las cuerdas graves, haria este instrumento superior al piano forte, si sus medios de ejecucion fuesen menos limitados.

Una cavatina, un romance, ó un dueto, acompañados con *la Guitarra* hacen un buen efecto: sus sonidos graves con la sordina dan masas de armonia muy favorables á la voz sosteniéndola sin cubrirla. Este instrumento es sin embargo reducido casi al silencio cuando se le hace cantar en compañia de otros.

La *armónica*. Tiene una voz estremadamente dulce que inspira melancolia; las personas que sufren afecciones nerviosas ó son

de humor melancólico no deben tocarla.

Color de los sonidos. Todo instrumento musical tiene algo de particular en su sonido, dependiente de la materia y forma del instrumento. El violin, la flauta, la trompa, tienen cada uno en su sonido un carácter distintivo, independiente de la entonacion y de la intensidad y que los franceses espresan con el nombre particular de *timbre*. Ademas hay instrumentos, cuyo sonido es susceptible de mas de un color mediante unos pequeños cambios que el tocador hace, o bien en el modo de servirse de él. El violin por ejemplo produce un sonido muy diferente cuando se toca con el arco, ó se pellizca, ó se le pone la sordina; se sacan tambien los sonidos armónicos poniendo los dedos en el arco, de cierta manera. Para variar la calidad de la voz del órgano, se hace uso de los rejistros. El mismo pasaje de un violoncello tocado en una cuerda diferente, toma al instante otro carácter. La voz humana no solamente se distingue de cualquier otro instrumento, sino que posee una particular individualidad, que la presenta á nuestros oidos disimil y distinguible en una persona de la otra. Por lo de-

mas toda voz humana tiene, por decirlo asi, muchos rejistros, por medio de los cuales se puede variar de muchas maneras, lo que es un objeto muy importante en la declamacion y en el canto, por ejemplo en el afectuoso, en el furioso etc. Ultimamente, los sonidos dulces tienen ordinariamente poco brio, como los de la flauta, los de la guitarra: los sonidos briosos están sujetos á la aspereza, como por ejemplo, la voz del oboé. Los que reunen el dulce al brio, como por ejemplo la voz de tiple, el violin etc., son los mejores.

Cavaleta. El alegro final de una pieza de canto que suele terminar en lo que los italianos llaman *Stretta.* La Cavaleta tiene por lo regular un buen cantable, asi es que los aficionados es lo primero que aprenden á tararear.

Componer. Inventar y arreglar la Música segun reglas del arte.

Compositor. El verdadero *compositor* es aquel que la naturaleza ha criado para la Música, y que posee á fondo el arte del canto, la armonia y el contrapunto. Siempre justo en sus espresiones, consecuente en el modo de ordenar sus ideas, graduado en sus afectos, une la

naturaleza al arte, el recreo á la profundidad, y sino arrebata, siempre sorprende y encanta. Debe especialmente saber á la perfeccion la lengua en que escribe y su prosodia; poseer el conocimiento de la declamacion, de la naturaleza de los afectos y de las pasiones, y del modo como suelen manifestarse y modificarse; conocer ecsactamente la naturaleza y cualidad de todos los instrumentos que se usan en la orquesta, particularmente su efecto individual y en union con los otros. El compositor debe ademas estar versado en la historia sagrada y profana, y en la mitolojia; poseer el conocimiento de las costumbres de los Pueblos y de su Música característica; tener un cuidado particular en el carácter del personaje que quiere hacer hablar, y en todas aquellas cosas que forman el adorno de los conocimientos que para ello son necesarios.

Concierto. Pieza instrumental con acompañamiento de orquesta, compuesta de trozos de diferentes caractéres.

El *concierto*, que en el fondo no es otra cosa que una imitacion del *aria*, deberia espresar un determinado sentimiento; se

divide por lo regular en un alegro, un adajio y un rondó.

Corifeo. Voz griega que significa el Director del coro, ó bien aquel que lleva el compas.

Corista. Pequeño instrumento de acero que sirve de norma para afinar los pianos y ponerlos á tono.

Coro. Pieza de canto de cuatro ó mas voces.

Cronometro. Este instrumento es un metrónomo perfeccionado. Indica todas las medidas del movimiento, y cuando se quiere divide los compases de dos, tres, ó cuatro partes etc. Marca la parte fuerte de cada compas y permite cambiar el grado de celeridad ó de lentitud sin interrumpir la péndula en que todas las vibraciones, cualquiera que sea la posicion del instrumento, quedan siempre perfectamente iguales. El conservatorio de Música de Paris reconoció por un documento oficial el mérito de este instrumento que fué inventado por M. Bienaimé hijo, relojero en Amiens.

Cuerda. Diapason de una voz ó de un ins-

trumento. Jeneralmente se cuentan tres cuerdas : baja , media y alta.

Declamacion. El arte de representar por las inflecsiones de la modulacion , el acento gramatical, oratorio y patético.

Dedear. Mover los dedos con regularidad en un instrumento.

Diapason. La estension conveniente de una voz ó de un instrumento.

Division *principal de la Música.* (Teórica , práctica , con sus subdivisiones). Si limitada era la diferencia del carácter de la Música antigua , tanto mayor y prodiga fué su division : por último no quedó casi otra que la de Música de *Iglesia* , de *Cámara* y *de Teatro,* defectuosa tambien esta division , no siendo tomada de la naturaleza de las cosas , sino simplemente de las circunstancias locales. La mejor de sus divisiones parece ser esta: I. *Música teórica* (ciencia musical). Esta considera á los sonidos : A. Como objetos de la naturaleza, 1°. respecto de la física (acústica) , 2°. respecto de las matemáticas (canónica) B. Como objetos del arte , 1°. teoria de la composicion , 2°. teoria del canto y del sonido , y 3°. teoria del mecanismo

de los instrumentos musicales. II. *Música práctica a*, el arte de componer *b*, el arte de de egecutar *c*, el arte de fabricar los instrumentos musicales.

Las divisiones particulares son : 1°. respecto del carácter *a*, música *sublime*, *séria ó patética*, propia para sentimientos grandes, sublimes y terribles : *b*, música de *medio carácter ó templada* adaptada en los dulces y benignos, y *c*, música *cómica y bufa*, la cual es mas popular é inteligible que noble, mas alegre que espirituosa, y comprende en general todo cuanto pertenece al género cómico y á la carica tura. 2°. Respecto del local, *a*, Música de templo, como las misas, los salmos, los motetes, etc. destinados en admiracion ó en alabanza de Dios. Las propiedades de la Música de templo son : melodias simples pero con dignidad, un carácter noble, una armonia escogida que produzca un efecto solemne, grande y sublime, un estilo ligado y fugado con un instrumental análogo al carácter de semejante Música; *b*, *Música de cámara* llamada propiamente asi, es aquella que se toca en las córtes de los Reyes para recreo y diversion privada de estos. En la actualidad

estas Músicas se llaman conciertos de córtes, y bajo la palabra *Música de cámara* se entienden las piezas de Música adaptadas en una sala, como las sinfonias, los conciertos, los cuartetos, las sonatas, los cánones, los nocturnos, las fantasias, las variaciones, etc. *c*, *Música teatral*, que comprende las óperas y los oratorios, como tambien sus singulares partes, de las cuales se hablará despues. 3°. Se hace pues necesaria la division de la *Música instrumental*, que se escribe para cualquiera especie de instrumentos, y de la *Música vocal*, á la que se aplica la letra cuando se canta. Entre las otras divisiones merece hacerse mencion de la *Música nacional*, que es propia de toda nacion, distinguiéndose con caracteristicos rasgos nacionales; la *Música de baile*, destinada para animar los pasos y los movimientos del que baila, y la *Música militar*, cuyo objeto es escitar el heroismo en el corazon del guerrero, y á mas debe ser popular, solemne, con ritmo marcado y fuerte.

Duo. Música á dos voces, ó á dos instrumentos; lo mismo se dirá del terceto con respecto á tres voces; del trio á tres instrumen-

tos, y del cuarteto á cuatro voces ó instrumentos etc.

Efecto. El efecto de la Música, segun Rousseau, es una impresion agradable y fuerte, producida en el oido y en el espíritu del oyente. Esta definicion no es del todo ecsacta, pues al paso que una Música que espresa terror, ajitacion, venganza ó agonia, una misa de difuntos hace tal vez un grande efecto, y si esto último consistiese en lo agradable, se debiera escluir de la Música el modo menor y los trozos escritos en el mismo, los cuales por lo regular no son tan agradables al oido.

Asi como pues el efecto á la par del gusto es una cosa relativa, que depende de la organizacion física del oyente; del grado de cultura en jeneral, y de la Música en especial, etc.; asi la misma Música no será siempre escelente para todos.

Prescindiendo aun de esta última reflecsion, se podria tal vez decir que el efecto es una sensacion fuerte y análoga á un sentimiento dado, producido por medio de los sonidos regulados en el alma del oyente: de tal manera que se comprenderán

pues bajo el nombre de *cosas de efecto*, todas aquellas en que la sensacion producida parece superior á los medios empleados para escitarla.

Ejecucion. El acto de ejecutar la Música; se dice comunmente: tener mucha ó poca ejecucion.

Ejecutar. Cantar ó tocar las partes de una pieza de Música.

Elementos. Los de una perfecta composicion se reunen á un solo fin, y son: el sonido, el ritmo, el tiempo, el movimiento, la melodia y la armonia.

Emision de la voz. La emision de la voz se hace con la vocal *A.* y con la escala diatónica sin llevar el compas, esprimiendo y economizando en cada intérvalo de dicha escala el mayor volumen de aliento donde la voz pueda durar de 15 á 20 minutos segundos, empezando cada vez que se haya de emitir con el piano creciendo gradualmente hasta el fuerte, y despues disminuirla de grado en grado hasta el piano en donde se deberá dejar siempre la voz; se procurará emitirla limpia y sin fatiga sacando todo el volumen de voz de que sea capaz, pero sin presentarla

muy llena esforzándola demasiado; asi como de no hacer jestos ni movimientos ridículos con la boca, cuidando de tener la cabeza derecha, y de guardar una buena compostura en todo el cuerpo.

Escuela. La reunion de algunos artistas de un pais que tienen un orijen comun, y por consiguiente tambien algo de comun en el carácter distintivo de sus trabajos en el arte, se llama *escuela*. El P. Martini en su *Sabio fundamental práctico del contrapunto*, pag. 294. cuenta cinco grandes escuelas en Italia, que se dividen en un gran número de escuelas particulares, y son: 1ª la *romana*, que comprende las de Pallestrini, la de los dos Nanini, Benevoli y Foppi: 2ª la *veneciana*, dividida en las de Villaert, Zarlino, Lotti, Gasparini y Marcello; la *napolitana* que tiene por principales Maestros Rocco Rodio, D. Gesualdo príncipe de Venósa, Leo y Durante: 4ª La *lombarda*, que comprende las de Porta, Monteverde Ponzio y Vecchi; 5ª la *bolonesa*, que tiene por Maestros á Rota, Giacobbi, Colonna, Perti, á los cuales debe añadirse el mismo Martini. Otros dividen las escuelas musicales italianas geográ-

ficamente, esto es, en la Escuela de la *baja Italia* (napolitana) que se distinguia por la variedad de la espresion; en la de la *Italia media* (romana y bolonesa), cuyo carácter era la pureza del estilo; y en la de la *alta Italia* (veneciana y lombarda), la cual se distinguia por su enérjico colorido. En el dia se oye aun hablar de las escuelas de Música *italiana*, *tedesca y francesa*; atribuyendo á la primera una melodia suave con una hechura sencilla, á la segunda la profundidad de sentimientos con una armonia doctamente trabajada unida á los cantos muy espresivos, y á la tercera un jénero misto.

Espresion. La espresion en la Música es una calidad con la cual el artista siente vivamente y presenta con enerjia todas las ideas que ha de presentar y todos los sentimientos que debe espresar. Hay una espresion de composicion y otra de ejecucion: cuando concurran las dos resulta el mas agradable efecto. La espresion musical solo se podrá llamar perfecta, cuando la poesia le preste socorro. La Música aguza los dardos que el poeta dirige al corazon, y estas dos artes se unen para formar un lenguage divino; para obte-

ner pues, una concordia semejante, es preciso que el compositor lea con mucha atencion el libro del poeta, y entre con toda la fuerza de la poesia en los momentos de la accion. Cuando sucede que los afectos y las pasiones tienen entre sí ligeras é imperceptibles graduaciones, es muy fácil equivocarse en su espresion. La alegria de una reina no es la de una villana, la cólera de un héroe ecsige otros acentos que la de un simple soldado, etc. Por otra parte debe el compositor tener cuidado, siguiendo el carácter de su poema, de evitar toda discordancia entre la espresion musical y el sentido de la letra, sin perderse fuera de propósito en esta última; no conviene, generalmente hablando, confundir la espresion subyectiva con la imitacion obyectiva. El furor de los celos, los remordimientos de un gran delito, el dolor, la alegria, los himnos relijiosos, las danzas campestres, los cánticos guerreros, en suma, todo cuanto lleve un carácter pronunciado con fuerza tiene una espresion real; por esto el compositor no puede desviarse sin que se esponga á ser censurado. No sucede asi en los sentimientos tranquilos, y en las dulces afecciones del

alma : la espresion puede aqui ser verdadera, pero indeterminada, y en este caso depende mucho del actor el presentar significante un cuadro parecido con la espresion del canto, ó sea en el modo de ejecutarlo, dando á la melodia un carácter decisivo. Por lo demas, asi como en la pintura la perfeccion depende del diseño, colorido y espresion; del mismo modo en la Música la escelencia de la composicion depende de la melodia (diseño), armonia, (colorido) y la espresion que nace por la combinacion de las otras cualidades.

Estilo. La diferencia de los *estilos musicales* se somete enteramente á la division del local hecha ya de la Música, esto es, de templo, de teatro y de cámara, de cuya defectuosa division se habló ya. Se podrian pues dividir los estilos musicales del modo siguiente: 1°. estilo *correcto*, el cual no solo observa ecsactamente las reglas gramaticales sino tambien la aplicacion de la Música con la letra, las pasiones, las situaciones, cuyo estilo esquiva los intérvalos defectuosos, las transiciones duras, etc. 2°. estilo *elegante*, por el cual se vuelve agradable independientemente con la espresion de las pasiones, y se escribe

con figuras retóricas. 3°. estilo *persuasivo*, el cual pinta y mueve las pasiones. 4°. estilo *conveniente* ó sea el conforme á la mira. Hay pues un estilo religioso, sencillo, grave, dramatico (destinado para espresar los varios movimientos del corazon humano), de sociedad (que es mas sencillo), magestuoso, etc. Hay á mas por otra parte, el estilo *sério ligado*, *riguroso* con melodia bella, clara, magestuosa, sostenida con distinta pronunciacion de las palabras, con escaso uso de pasages y de embellecimientos; en las cuales una sola idea principal reina en toda la pieza de Música, y en donde todas las imitaciones, transposiciones, descomposiciones, etc. nacen de aquella idea principal, en que se hace uso de las armonias mas complicadas, de las disonancias ligadas del estilo fugado: por estas y otras cualidades semejantes tendrá aquel propio carácter que lo hace particularmente acomodado á la Música de Iglesia. El estilo *libre* llamado ordinariamente *galante*, se distingue del precedente con melodias mas bellas, con una alternativa mayor de sus partes retóricas, con armonias menos complicadas, etc.

Estrivillo. Terminacion de todas las coplas de una cancion por las mismas palabras y el mismo canto, que se repite ordinariamente dos veces.

Fantasia. La fantasia no está sujeta á compases fijos, ni á ritmos decisivos, ni á una disposicion y conducta regular, ni á un carácter determinado; en ella representa el artista las imágenes de su fantasia sin un plan notable y en cierto grado de irregularidad. De semejante cualidad es entre otras aquella fantasia llamada comunmente *cadencia*, que tiene lugar al fin de una pieza de Música, inmediatamente delante de la cadencia. Las fantasias impresas de los buenos autores se distinguen de las improvisadas por un órden y regularidad mayor, y se acercan en algunos pasajes á las composiciones bien arregladas.

Frase. Toda la belleza de las piezas de Música consiste en la feliz invencion de las *frases*, y en una conveniente disposicion y ligadura, acompañada de todas aquellas proporciones que contribuyen á hacerlas bien claras y distintas, indicando oportunamente el justo término de cada una, y previniendo asi en cualquier caso su defectuosa confusion. Hay

dos especies de *frases* musicales: *melódica* y *armónica*. La primera procede de una sucesion de sonidos, dispuestos respecto al tono y al movimiento, que forma un canto bien unido; la segunda, de aquella combinacion de la armonia constituida por un número mayor de acordes que forman una cadencia.

Frasear. Presentar el periódo musical con nobleza y elegancia, adornándole con todas aquellas gracias de que es susceptible, y que inspirados y prescritos emanen del buen gusto y de una buena escuela.

Fuga. Pieza de Música en donde un canto llamado sujeto, dispuesto segun ciertas reglas de la armonia y de la modulacion, se le hace pasar suscesiva y alternativamente de una parte á otra.

Genero: Modo de disponer los sonidos para formar un canto. En la Música se cuentan cuatro, y son: 1° género *diatónico*, nombre griego que significa andar por tono ó por escala, y consiste en la progresion de los sonidos por intérvalos de un tono. 2° jénero *cromático*, que quiere decir colorido, porque son necesarios otros signos para espresarle, como los accidentes, y consiste en la

progresion de los sonidos por medio tono: 3° jénero *enarmónico*, que quiere decir reducido, porque su progresion es la mas limitada que se puede dar, y consiste en pasar los sonidos por un cuarto de tono, como del *si* sostenido, al *do* natural, del *do* sostenido al *re* bemol etc. 4° jénero misto ó bien *participado*, que participa de los dos primeros, ó de todos tres; es el mas estenso y el único que en nuestra Música se emplea completamente.

Génio. Véase *talento musical*, al último.

Glosa. Pasaje de un canto de muchas notas en una misma sílaba.

Glosar. Adornar, trinar, ó embellecer un canto.

Gramatica, *poesia* (*metro*) *retórica musical*. La gramática musical es la reunion de las reglas de la Música que se pueden aprender y enseñar: con ella se demuestra el justo tratamiento de los sonidos en su union, y el modo de investir sus ideales con una forma que satisface al entendimiento. Pertenece tambien á ella el conocimiento del sistema, de las escalas, de los modos, de los intérvalos, de los acordes, del movimiento de los intér-

valos de la union y de la alternativa de los acordes etc. y en fin, el conocimiento del contrapunto : á mas, la cualidad de la parte melódica tanto lójica y retórica , como respecto á la puntuacion , la union melódica de los sonidos respecto al mismo tono y á la modulacion en otros tonos , el conocimiento de los tiempos y del metro , y de la cualidad de las formas de varias piezas de Música. Las equivocaciones gramaticales de la Música ofenden mucho mas al entendimiento y al oido del intelijente , y turban el sentimiento del puro deleite de un trabajo del arte , cuando los despropósitos gramaticales están en una poesia. Los jéneros de poesia que se unen á la Música , son : el lírico (entre los cuales ocupa el primer lugar la oda sagrada , ó sea el coral) , el épico (romance , cancion para bailar etc.) y el dramático. Por lo que mira al *metro* , el compas musical corresponde en cierto modo al pié del verso , por eso se dá muchas veces el nombre de pié musical al *metro*. En la poesia fueron clasificados semejantes piés con nombres determinados , que tal vez se usan tambien en los piés musicales análogos á aquellos, como por ejemplo, el *tro-*

queo, que consiste en una nota larga y breve: el *gambo*, ó la sucesion de una nota breve y larga, el *espondeo*, de dos notas largas: el *anapesto*, ó sucesion de dos breves y una larga, etc. A *la retórica musical*, ó sea la ciencia segun la cual se unen las singulares partes metódicas á un todo, pertenecen la períodolojia, los estilos musicales, las varias especies de Música, la disposicion de las ideas por lo que respeta á la estension de las piezas, á mas la doctrina de las *figuras* (elipsis, repeticion, gradacion, parentisis, paranomasia, suspension, epitrofe, antitesis, irresolucion, etc. varias especies de la pintura musical, todos los artificios del contrapunto y del cánon), el método de ejecutar la Música y la crítica musical como ciencia ausiliar.

Himno. Canto en honor de la divinidad.

Influencia de la Musica. La Música cuya historia ofrece millares de ejemplos de su prodigiosa influencia en la civilizacion, en las costumbres, en las pasiones, en las enfermedades y en el heroismo militar; es un medio esencial para la cultura del hombre: se asocia á la educacion física y gimnástica, de-

sarrollando en él los órganos de la voz y aumentando la fuerza de los pulmones y del pecho ; se asocia tambien á la educacion moral é intelectual , despertando en su corazon sentimientos de benevolencia y de amor , y dando á su intelijencia mas movimiento y vivacidad.

Fiel compañera del hombre, la Música colma su alma de profundas impresiones , dulćes y variadas , embellece su ecsistencia : favorecido de la fortuna , multiplica sus placeres ; infeliz , le consuela. La Música alivia el peso de las fatigas , los penosos viajes del peregrino ; las desastrosas marchas del soldado , y le impele intrépido á la batalla : con la Música se celebran las fiestas triunfales , y lleva á los Cielos el homenaje al vencedor. La Música eleva los ritos relijiosos y anima la alegria de las fiestas ¿Y qué arte presenta placeres tan puros ? ¿ deja en el corazon impresiones tan profundas ? Todos los Pueblos de la tierra cantan , mientras hay muy pocos que conozcan la poesia y la pintura. Pocos individuos de la sociedad tienen medios de fortuna para poderse hacer con un instrumento de Música , y aprender sirviéndose de él ;

pero la naturaleza siempre liberal dió al hombre en la voz y en el canto el mas agradable y rico instrumento. La voz humana puede mas que cualquier otro instrumento inventado por el hombre, penetrar en el alma, y conmover las fibras mas delicadas y ocultas. La Música se usa mucho en el dia, particularmente en la Suiza y en la Francia, como medio poderoso para suavizar las costumbres. La Música vocal ha formado siempre una parte esencial de la instruccion en el famoso Instituto de Pestalozzi en Iverdun, y en los dos establecimientos de Hofwil fundados y dirijidos por el señor Fellenberg. Este último la considera como medio precioso para escitar sentimientos relijiosos, para endulzar el carácter y las pasiones, para poner la armonia entre los pensamientos y afectos, para justificar el amor del órden y de lo bello, y para animar el instinto del amor patrio. Un instituto semejante subsiste aun en Paris. Pero el hombre no es el único viviente sensible á los dulces acentos de la Música: muchos animales, desde el elefante al insecto, manifiestan el placer que esperimentan cuan-

do la oyen (1). La Música alienta al caballo en la guerra. El Cazador atrae á los ciervos con el canto y con el cuerno, á las renos con la flauta: y amansa la ferocidad de los osos con la zampoña. El perro aprende en pocos dias los aires de caza, muchos de ellos tienen un significado particular, y no los confunde nunca. Los mulos en Sierra Morena aguantan mucho tiempo el hambre y la fatiga, escuchando la cantinela de sus conductores. El canario escucha con muchísimo gusto la Música de un cilindro, muy atento, inmóvil, y sin menear una pluma, hasta que manifiesta su alegria agitando las alas y repitiendo la arieta (2).

(1) La gaceta musical de Lipsic del año 1799 números 19 y 20, contienen un largo artículo sobre el efecto que produjo en Paris con dos elefantes. Gretry habla en su *Essai sur la Musique* de la influencia de esta en las arañas. El mas formidable de los reptiles, el Caudisono, se deja desarmar por los acentos de la flauta campestre.

(2) Varios autores consideran la influencia de la Música, tanto directamente en el órgano del oido, como indirectamente en el sistema nervioso, igual á la de los colores en el nervio óptico, y á la de los espíritus volátiles en el órgano del olfato, etc. es decir, mecánica, y no admiten una influencia intelectual. Otros al contrario enumeran á la música entre las necesidades físicas del hombre y de ciertos

Imitacion. Es el empleo de un mismo canto ú otro semejante que se oyen el uno despues del otro en algunas piezas de Música, ya en unisonos, en quinta, en cuarta, ó en cualquier otro intérvalo que sea.

Instrumentos. Su division (respecto de la edad, de las naciones etc.) Los instrumentos de Música se pueden dividir de varias maneras. 1°. Por lo que respeta á la edad en *antiguos y modernos*. Entre los primeros se enumeran los de los antiguos Egipcios, Hebreos, Griegos y Romanos. Se consideran pues, como instrumentos antiguos los de una época muy posterior, pero que sin embargo no están en uso, *p. e.* el rabel, el laud, la viola de pierna y muchos otros. Los segundos son los que se usan actualmente. 2°. Respecto á las partes principales en que se divide la tierra: en europeos, asiáticos, etc. estos se dividen de nuevo, puesto que toda nacion tiene los suyos propios, en chinescos, moriscos, turcos, rusos etc., y que por eso se llaman instrumentos nacionales. 3°. La division mas

animales, como el comer, el beber, el movimiento, el reposo, etc. etc.

general que se hace de los instrumentos es la de los de *arco* y de *viento* (estos se dividen de nuevo en los de *madera* , de *metal* , con boquillas y sin ellas) : de *precursion* como los tambores y los timbales : de *teclas* como el piano ; de *teclas y de viento* como el órgano ; de *punteo* como el harpa , la guitarra , el mandolin , etc. á los cuales se pueden añadir los de *frotacion p. e.* la armónica y el éufano.

Lengua musical. Considerada la Música como lengua tiene sus elementos , su ortografia , acentuacion , prosodia , sus frases , sus periodos , ritmos , proposiciones , cadencias , etc. en una palabra , su gramática , poesia y retórica ; esto supuesto , se puede leer , recitar y declamar en la Música como en cualquiera otra lengua. Hay tambien los defectos comunes como en la lengua ordinaria , por ejemplo , el tartamudear , el titubear , el pifiar etc. , los cuales provienen del poco ejercicio de los dedos , de la falta de lectura musical , y de una mala embocadura. Por manera , que un principiante de piano hará ejecutando mal ciertas frases , lo que uno que tartamudea ; el que aprende de clarinete ó

de oboé pifiará continuamente. Considerada la lengua musical bajo otro aspecto, esto es, con respecto al modo de espresarse, y en cuanto á que habla al corazon y al entendimiento con signos naturales, encontramos en ella la lengua mas jeneral, que halla por do quiera oidos y corazones sensibles á sus encantos. Unidos con semejantes lazos, los artistas musicales de todas las naciones forman una sola familia, que tiene el mismo gusto, habla el mismo lenguaje, y mira al mismo fin; suscitada una noble emulacion, las luces se comunican de un estremo á otro de Europa, y donde quiera que estén se hallan siempre en su Patria. De esta manera los hijos de Apolo son bien acogidos en todas partes. Bajo la diccion de *lengua musical* se entiende tambien aquello que produce una lengua apropiada al canto, mas claro, lo agradable de su pronunciacion, la eleccion y la feliz proporcion de las silabas que la componen. Cuanto mas sonoras y de una pronunciacion fácil, natural y flecsible son las lenguas, y cuanto mas se acercan á las vocales, tanto mas musicales serán. La lengua italiana ocupa sin disputa el primer lugar entre las len-

guas musicales, abunda muchísimo en vocales, y Metastasio la llama propiamente la Música misma. La lengua castellana, rica, noble, clara y llena de dulzura y armonia llegaria á ser igual no solo á la italiana, sino á la griega y latina si trabajásemos en ella, y nos esmerásemos en cultivarla (Melendez prol. á sus poesias). Iriarte la llama canto armonionioso, y en fin son tantos los autores que han escrito sobre el particular, que habria para llenar algunos volúmenes; empero lo que no puedo pasar en silencio es una observacion acerca de las traducciones de algunas óperas italianas, cantadas en nuestro teatro, en donde se vé muy á las claras que el poeta traductor bien sea por no conocer la Música á fondo, bien por no saber la fraternidad que hay entre esta y la poesia, bien porque se viese precisado á hacer una traduccion forzada, dificultad insuperable que alcanza á primera vista todo hombre científico, ó bien en fin por atender solamente á que la poesia quedase sin faltar á las reglas del arte, lo cierto es, que las tales óperas se oyen con indiferencia y aun con hastio por los no muy conocedores. Y no se diga por esto que nues-

tros cantantes son ménos diestros y hábiles que los italianos; pues en igual caso estos últimos incurririan irremisiblemente en los mismos defectos que aquellos, porque á mas de que no hay cantantes que puedan dar fielmente al público, ó á lo ménos raya en lo imposible, las inspiraciones de los compositores, se frustarian todos sus esfuerzos si en la traduccion faltase aquella liga tan necesaria tanto en la parte gramatical, como en la retórica, oratoria, etc., etc., etc.

Macsima. Figura de la Música antigua que vale dos compases de compasillo. La *Longa*, otra de las figuras antiguas vale 4 compases, y la *breve* 2.

Marcha. Brillante y lijero en el estilo marcial, majestuoso y solemne en el relijioso, lúgubre y doliente en las pompas fúnebres, la *Marcha* toma diversos caractéres al paso que cambia de su destino, pero debe tener siempre un ritmo marcado.

Melodia. Bajo el nombre de *melodia*, hablando con toda la estension de la palabra, se entiende una sucesiva union de sonidos en proporcion ritmica, la cual es una union simultánea de los sonidos; podriase pues re-

prensentar la melodia con . . . y la armonia con : En el sentido mas limitado denota aquella sucesion de sonidos, con los cuales el compositor representa su ideal, y espresa un sentimiento tal, que en las composiciones de muchas voces se llama la melodia principal, ó bien la voz principal. Resulta de lo dicho que la melodia constituye la parte esencial de toda composicion musical, y que la armonia, por mas ventajas y escelencias que tenga la queda no obstante siempre subordinada. La melodia pertenece en un todo á la imajinacion: con esta y el gusto cualquiera podrá inventarse melodias; luego podremos decir sin rebozo que esto no es otra cosa mas que aquel nombre májico de que tanto se habla en los estrados y en las tertulias hoy dia, aquel digo, que ha suscitado y suscita disputas acaloradísimas sin que saque otro fruto el que espera una definicion, mas que la que cada uno de aquellas que disputan se ha formado él mismo. Este es pues el decantado *Romanticismo* musical en donde el inmortal Bellini ha descollado sobre todos los demas grandes compositores. En medio de un círculo tan estrecho y limitado, ha sabi-

do este célebre maestro sacar un partido estraordinario, y quizás aceleró su muerte aquella terrible idea de que ya tocaba el fin; pero sea como fuere nosotros le tributamos el justo homenaje merecido, y derramarémos una lágrima de gratitud sobre su tumba. Volvamos á nuestro asunto. El pastor, el boyero y el barquero, cantan arias que acaso componen de repente. En estas melodias irregulares y poco variadas se hallan muchas veces rasgos de carácter muy original, pasages cuyo encanto toca tan al vivo al artista musical que se apresura sin perder tiempo á recogerlos. Las campiñas, las florestas, las montañas y las aguas tienen sus compositores: los aires napolitanos, los venecianos, los provenzales, los españoles, los escoceses, los suizos, los rusos, los morlacos, etc. fueron seguramente compuestos por cantantes rústicos. Una facultad semejante de crear no se estiende sin embargo más allá del círculo limitado de los romances y de las arietas, á no ser que sean consumados compositores. Aquel que compone guiado por el solo instinto se hallará embarazado en la conducta de sus melodias, á la par que en las diferentes modulaciones que requieren un cua-

dro mas estenso, como cuando se tratase de ajustarlas sobre una armonia regular. La modulacion pertenece al arte: la armonia está enteramente en su dominio. El oido podrá adivinar la primera; la segunda es un misterio impenetrable para aquel que no esté instruido en la ciencia. La melodia propiamente dicha es el discurso musical. Toda parte tiene su melodia, su canto y su discurso, separado el cual, segun sus medios, concurre al efecto del discurso principal, que es el canto. La melodia concurre con la armonia á todos los efectos de la Música, y la reunion de estas dos potencias musicales forman el objeto de la composicion. Las sucesiones metódicas de los sonidos difieren 1º. respecto de su agudeza y gravedad, 2º. respecto de los intérvalos aprocsimados ó estensos, tanto por grado como por salto, 3º. respecto del tono, 4º. respecto de la entonacion fuerte ó débil, y 5º. respecto del ligado ó picado de los sonidos succesivos. etc. La alegria y el contento se espresan mas con sonidos agudos que con graves, y la tristeza y la afliccion al contrario con sonidos graves mas bien que con agudos; las primeras requieren mas el modo mayor, las

segundas el menor; las primeras se mueven en intérvalos de salto, las segundas caminan poco á poco con sonidos de grado; aquellas se espresan con una voz fuerte y alegre, estas con voz débil y floja etc. (Véase *gramática*).

METRONOMO. Palabra griega que significa medida y ley, ó sea péndola: este instrumento indica con el grado de lentitud ó de celeridad de sus oscilaciones, los tiempos de la Música. Fué invencion de M. Maelzel, empero no estando exenta de algunos inconvenientes, estaba muy en voga años atras, y en el dia se usa poco. (Véase *cronómetro*).

MISA. Las piezas que constituyen una misa son: el *Kyrie*, *gloria*, *credo*, *sanctus*, *benedictus*, *agnus Dei*, por otra parte, el *gradual* y el *ofertorio*. Las de difuntos consisten en el *requiem*, *dies iræ*, *domine sanctus*, *agnus Dei* y *lux eterna*. Dichas piezas sufren alguna variacion en el rito *Ambrosiano*. Las palabras de la misa son bellísimas y muy oportunas para el variado lenguaje musical: ellas presentan todos los caractéres nobles, y ademas los contrastes que un compositor puede aprovechar muy bien. El *Kirie* es una plegaria afectuosa; el *gloria* se anuncia con un mo-

do brillante ; el *credo* magestuoso al principio, pasa de la espresion de un sentimiento tierno á la de la mas profunda tristeza ; los afectos rumorosos del *resurrexit* contrastan con el abatimiento del dolor. El *Sanctus* y el *agnus Dei* son dos plegarias : la una tiene el carácter imponente y pomposo, y la otra es de una espresion llena de suavidad y de ternura. La de difuntos no ofrece menores ventajas al compositor de Música : pero su color es demasiado uniforme, puesto que la letra, como lo ecsige asi el argumento, es casi siempre triste desde el principio hasta el fin. Una misa es sin disputa, el trabajo mas importante y difícil de la composicion, trabajo en que el simple melodista se espone á las risotadas de los conocedores.

Modulacion. Arte de conducir el canto y la armonia por muchos modos.

Modular. Componer ó preludiar segun las reglas de la modulacion.

Motivo. Idea principal sobre la que arregla el compositor su intento.

Movimiento. (Largo, Adajio, Andante, Alegro, Presto, etc.). El movimiento es jeneralmente relativo al tiempo, ó sea al ma-

yor ó menor grado de celeridad ó de lentitud con qúe se ha de ejecutar una pieza de Música. Los diferentes grados del movimiento se dividen en cinco especies principales segun el órden que sigue: Largo ó lento, Adajio, Andante, Alegro, y Presto. El largo ó lento y el Adajio convienen á todo carácter, siempre y cuando su naturaleza no esté en contradiccion con su movimiento, pues entonces resultaria que las composiciones musicales de tal nombre, no tendrian ningun carácter determinado, siendo asi que puede ser tierno, agradable, triste, adolorido, etc.; asi como en la naturaleza de los sentimientos consiste en él, que la Música no esprese los nombres de ánimo apacible y triste con movimiento veloz, y los sentimientos alegres y fuertes con movimientos lentos, por lo mismo debe substituir en toda espresion un rumbo análogo á la naturaleza de los varios sentimientos. Parecerá estraño á cualquiera ver la palabra *allegro* que quiere decir vivo, al principio de algunas piezas de Música que inspiran ajitacion, venganza y desesperacion; pero conviene considerar el grado de celeridad de su movimiento, y no el carácter. El Andante indica un movimiento apacible y,

el Presto un movimiento mas acelerado y animado. A mas de estos cinco movimientos principales hay varias otras modificaciones, como por ejemplo, el *grave, larghetto, andantino, allegretto, prestissimo, tempo giusto, tempo di minuetto;* no faltan además los epitetos que determinan con ecsactitud los grados de este ó esotro movimiento, por ejemplo: *afectuoso, ajitado, amoroso, animado, mucho, cantáble, cómodo, con brio, justo, gracioso, majestuoso, moderado, movido, no tanto, espirituoso, vivaz etc.* A pesar de semejantes distinciones, no es muy fácil adivinar el verdadero y justo movimiento de una composicion musical: por ello se trató de remediar este inconveniente por medio del *metrónomo,* y últimamente por el *cronómetro.*

NATURALEZA *y fin de la Música.* La palabra *Música* derivada del griego, ó como quieren otros de la palabra *musa*, no ha sido aun definida á la par de la palabra *bello*, de una manera que satisfaga. Rousseau y la mayor parte de los autores dicen que la Música es el *arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oido.* Semejante definicion

quitaria á la Música una de sus partes mas eficaces: las disonancias. Rant y sus cólegas la esplican diciendo que es el *arte de espresar un agradable juego de sentimientos por medio de los sonidos.* Mejor la define el señor Mosel, diciendo ser la Música el *arte de espresar sentimientos determinados por medio de sonidos arreglados.* Efectivamente la Música es un arte subyectivo, es el sagrado lenguaje del sentimiento; por eso es tan análoga á la poesia, y en particular á la lírica. Todo sentimiento tiene su tono propio con el cual se anuncia, y todo tono encuentra su eco en el ánimo. Paraque la Música sea conforme á su naturaleza y llene su objeto, debe ser el eco del tono escitado en el sentimiento, una fiel espresion del estado interno de la facultad sensitiva que alternan con la union de los sentimientos humanos: toda Música esterior debe ser primero Música en nuestro interior.

Novena. *Octava de la segunda.* Este intérvalo lleva el nombre de novena, porque es preciso formar nuevos sonidos consecutivos para llegar en el género diatónico de uno de estos dos estremos al otro; asi es que llama-

mos *décima* á la octava de la tercera, *undécima* á la de la cuarta, etc.

Nutrir los sonidos. Darles el timbre miéntras dura su valor.

Obligado. Parte obligada es aquella que en una pieza de Música no puede dejarse de tocar ó cantar sin viciar la armonia.

Oda sagrada (*Coral*). Hasta de la mas remota antigüedad de los Hebreos se encuentran vestigios de los cánticos sagrados populares, los cuales no eran otra cosa que melodias sencillísimas, tanto porque las cantaba un numeroso Pueblo, como porque á la sazon se hallaba la Música todavia en su infancia. Los antiguos Griegos amaban mucho la sencillez en la melodia de sus himnos, ejecutados todos alternativamente por el pueblo en los templos. Los primeros cristianos cantaban tambien himnos y salmos en sus reuniones de culto divino. *La oda sagrada ó coral* ecsige el conocimiento de los antiguos tonos eclesiásticos, y su justa aplicacion; riqueza y variedad de armonia con un bajo magestuoso que admita voces medias y cantables; una ecsacta espresion del sentimiento contenido dentro del coral; esclusion de armonias rebus-

cadas y duras, con todo lo que pueda recordar la *Música del estilo galante*, y finalmente un particular cuidado en las cadencias, en donde el coral adquiere su robustez y sublimidad.

Oido. Tener un oido fino, delicado, justo y capaz de distinguir las entonaciones y el compas.

Opera. *Su division en la Música. Partes constituyentes de la misma.* Los italianos distinguen cuatro especies de óperas: *sacra*, *séria*, *semiséria* y *bufa*, las otras naciones las distinguen de otros varios modos. La séria se ocupa solo de caractéres sublimes, de acciones grandes, y de pasiones poderosas, prefiriendo tomar los asuntos propios de la antigüedad, como por ejemplo de la antigua Grecia, de Roma, de los tiempos caballerescos, y de los héroes del Norte. Las situaciones mas interesantes están reservadas para los trozos que se han de cantar; el coro es una parte importante, y contribuye viva y enérjicamente al conjunto. La Bufa pide melodias fáciles, populares, claras, alegres y retozonas, siendo su objeto divertir y mover á la risa, conviene por otra parte observar los principios de una buena escuela y del

buen gusto, y distinguir los límites del llamado asi. bufo noble, de medio carácter y caricato. Si el asunto del drama musical es una accion escojida de la historia sagrada, se llama ópera sacra cuando se representa en el teatro, y toma el nombre de *oratorio* si se ejecuta en la Iglesia ó en una sala. Entre los mejores oratorios que han producido las varias escuelas, se distinguen el *Mesias* por Hândel, la *Pasion* por Jomelli, *el sacrificio de Abrahan* por Cimarosa, y la *Creacion* por Haydu. Las partes constituyentes de la ópera son en jeneral: la sinfonia, la introduccion, la cavatina, el aria, el dueto, el terceto, el cuarteto, el quinteto, el sesteto, el final, el coro, la marcha, el romance y el aria de baile. Sin embargo no son necesarias todas estas partes, y el poeta emplea solamente aquellas que pueden ser mas aptas para hacer resaltar las situaciones importantes de su drama, y ser mas adaptadas á la Música. Conviene ademas que el argumento de una aria, de un duo, etc. repita el propio orijen de la misma accion teatral, y que no esté escrito fuera de propósito por atender á una convenencia.

Una poesia combinada con semejantes incongruencias, y reunida tambien á una Música poco propia ó contradictoria en un todo al concepto poético, mereceria verdaderamente la definicion de la ópera hecha por Arnaud: *un concert dont le dramme est le pretexte.*

Orquesta. Se dice orquesta el lugar donde se sientan los músicos que tocan, ó bien á la coleccion de todos los instrumentos. En este último caso es cuando se dice la orquesta es buena ó mala. El cálculo de los instrumentos que debe haber en la orquesta de una ópera es como sigue: seis violines y un violoncello por cada contrabajo; un viola, dos trompas y dos clarinetes, por cada cuatro violines; y y por cada diez de estos un trompon. etc.

Parte. Nombre de cada voz ó melodia separada, cuya reunion forma el concierto. Los italianos llaman *far la parte,* á lo que nosotros hacer el papel. Partes ó tiempos. (Véase *compas ó tiempo*).

Partitura. Coleccion de todas las partes de nna pieza de Música, en donde se vé por la reunion de aquellas la armonia que forman entre sí.

Período. La union de varias frases me-

lódicas, que contienen en sí un sentido completo, se llama período.

Período *cuadrado*. El período cuadrado está compuesto de cuatro miembros, y se dá este nombre á cualquier período formado de buenos elementos bien compuestos entre sí.

Periodologia. La períodolojia tiene por objeto la simetria ritmica, y enseña el modo de unir las singulares frases en un completo período; la *cuadratura*, llamada asi, es un número semejante de miembros de la medida de tres, de cuatro, de cinco, etc: los mas agradables son de cuatro.

Pifiar *ó hacer pifias;* es cuando tocando un fagot, un oboé, un clarinete ú otro instrumento, sale un punto chillon y desagradable. Esta frase se aplica tambien al canto.

Pintura *musical*, (obyectiva y subyectiva). La primera es una mera imitacion fisica, como la imitacion del silvido del aire, del canto de los pájaros, de la tempestad, del cañonazo, etc. pero semejante imitacion material, se ha de usar parcamente y con juicio, por estar muy apartada del bello ideal, que es el alma y el fin de las bellas artes. La subyectiva tiende á despertar los sentimientos

análogos al objeto, como por ejemplo el silencio de las notas, etc. Los medios para la pintura musical consisten en la eleccion de los sentimientos de la Música, y en las demas circunstancias de que se ha hablado y hablará todavia. El compositor filósofo hallará en tales medios una mina inagotable para pintar las internas sensaciones y movimientos del ánimo.

Plagiario. El que roba Música de otro autor y se la apropia.

Polaca. La polaca tiene el carácter de una solemne gravedad; empleada en las óperas bufas toma las mas de las veces un carácter alegre.

Portamento *de la voz*. El portamento de la voz consiste en ligar y unir una voz á la otra cuando la cantinela va por grados ó intérvalos conjuntos, tanto subiendo como bajando. En los intérvalos disjuntos se ha de llevar la voz con una inflecsion tal, que pase por un número indefinido de sonidos de los cuales no se pueda fijar el grado.

Preludio. Lo que sirve de introduccion á una pieza de Música.

Prosodia *y acentuacion*. Respecto á la

prosodia se pide á todo compositor vocal, que no peque contra el sentido lójico; por tanto debe distinguir las proposiciones afirmativas, de las negativas y esclamativas; las varias especies de cadencias y pausas, el punto de la coma, etc. y evitar los córtes donde las palabras deben estar unidas. La *acentuacion* es aquel modo de distinguir los descansos mas ó menos perfectos, y de dividir de tal manera las frases, que se perciban su principio, su cadencia, y sus concesiones mas ó menos grandes, como sucede con un discurso bien pronunciado.

Recitado. Discurso declamado musicalmente.

Repentista. Tocar ó cantar de repente, esto es, ejecutar á primera vista cuanta Música se presente. Muchos músicos se precian de repentistas, pero hay muy pocos que merezcan este título, si se atiende á lo difícil que es el conocer el espíritu de la composicion, y aunque toque las mismas notas que hay escritas, tal vez la ejecucion resultará en contra sentido de como debiera ejecutarla. Por lo demas, la costumbre de leer mucha Música, y haber practicado el arte muchos

años, ó bien cuando se posee un instrumento á la perfeccion, se puede llegar á ser repentista.

Reminiscencia. Motivo ó pasage que se ha oido ya en la misma ópera ó en otra cualquiera.

Ritmo. El vocablo *ritmo*, derivado de la palabra griega *ivduòç*, denota en la Música la proporcion de las partes de un mismo todo, ó como quieren otros, la relacion determinada de las sucesiones de los sonidos. Respecto á la referencia de la duracion de las singulares partes entre si, se llama *interno*, y con respecto á la referencia de una entera sucecion de sonidos con otras enteras sucesiones de sonidos, *esterno*. Ninguno de los dos tiene nada que ver con el compas, considerados por su orígen y por su fin: el compas no es otra cosa mas que una adicion de los momentos sumamente iguales, pero el ritmo es el medio de la mas determinada contemplacion de los sentimientos espuestos, ó de las ideas estéticas. Es pues la simetria de varios grupos mayores ó menores de enteras sucesiones de los sonidos; semejante simetria rítmica da una composicion mas clara, y es

aquella que ordinariamente se llama *cuadratura*, bien que por otra parte no pueda negarse que el gran rigorismo de la cuadratura conduce las mas de las veces á la monotonia. Puede asegurarse que el ritmo fué el primer medio que se buscó en la infancia de la Música para presentar agradables al oido una série de sonidos insignificantes en sí. El grado de sensacion agradable de una semejante repeticion ritmica, resulta en parte del uso del tambor en la milicia. La única diferencia de los golpes ritmicos da mas fácil el movimiento de los pasos, determina el grado de lentitud ó de celeridad, y escita por último en el corazon del guerrero un sentimiento de valor y de bravura. No puede pues negarse el efecto del ritmo, antes al contrario, es muy fácil convencerse que todos los Pueblos semi-salvages y semi-cultos hicieron variada y deleitable su primitiva Música, esto es, sus simples sonidos y su ruido; no con la modificacion del sonido, sino con el ritmo: el uso de sus instrumentos de precursion, los cuales sin la observancia del ritmo cansarian y fastidiarian aun á los Pueblos salvages, como queda ya demostrado. Los Griegos antiguos atribuian

en el tiempo de su mas alta cultura una gran fuerza estética al ritmo, considerándole como la parte mas eminente de la Música. Y de aqui es que creian mas importante la forma esterior de los pasos musicales, que su contenido. Mas á pesar de que no pueda darse tanta prerogativa al ritmo, es preciso sin embargo conceder, que asi como en la poesia, asi tambien en la Música los pensamientos ó las partes melódicas ganan mucho con el ritmo, y especialmente en el grado de vivacidad y de claridad. Una de las principales bellezas de la Música del célebre Haydn es el ritmo.

Rondó. El rondó consiste en un sentimiento sencillo que se repite variándolo siempre; este es por decirlo así el soneto de la Música instrumental.

Serenata. La serenata es el idilio de la Música instrumental, inspira tiernos y quietos sentimientos, y es de un jénero musical fácil y alegre.

Signos *de la Música*. Los signos de la Música son 7: *G. sol re ut. A. la mi re. B. fa mi. C. sol fa ut. D. la sol re. E. la mi. F. fa ut.* Por ellos formaban los antiguos la

escala llamada *Aretina* (Véase la última lámina) valiéndose de las *mutanzas* para formar los diapasones de los tres modos fundamentales *sol do* y *fa* , segun la propiedad de cada uno , por ejemplo *G. sol re ut : G*, representaba la tónica del modo de *sol :* el monosílabo *sol* la 5ª del modo de *do ;* el monosilabo *re* la 2ª del modo de *fa* y el monosilabo *ut* la 8ª de la tónica , y asi de los demas. Tambien representaban con ellos la cadencia de cada modo por la tónica 5ª y 4ª de cada uno. En los instrumentos de teclas ó de punteo se hallan las iniciales de estos signos junto al clavijero, y asi G. quiere decir *sol ;* A. *la* : B. *si* etc.

Sinfonia. En Italia se llama *sinfonia* á la que los Franceses *ouverture* , que sirve de introduccion ó de principio á la ópera , á los bailes , etc. La sinfonia propiamente dicha empieza las mas de las veces con una breve introduccion de movimiento lento , el cual contrasta con la velocidad y vehemencia del primer Alegro , al que sigue un Minuetto (en el dia tal vez lo que los italianos llaman *Scherzo*) , un Rondó vivo y un final lleno de vigor que termina con gran rapidez. Es

una de las composiciones mas importantes de la Música. Bien averiguado y sabido es que José Haydn contribuyó mas que otro alguno al grado de perfeccion en que se halla la moderna sinfonia. Las hay tambien á *programa ó históricas*, y aun si se quiere *pintorescas*, como *p. e.* la sinfonia á programa de Rosetti, intitulada *Telemaco* y otras de Sammartini y de Dittersdorf; aqui pertenecen tambien las siete palabras de Haydn. Si en la sinfonia la Música instrumental desarrolla la mayor magnificencia, aparecen el cuarteto y el quinteto en su mas pura belleza.

Solfear. Pronuuciar los monosílabos de la escala entonando los sonidos.

Sonata. Entre las varias composiciones instrumentales se cuenta la *Sonata*, para un instrumento solo ó con acompañamiento dividida en varios trozos consecutivos de carácter diferente. Tal vez se acostumbra tambien indicar el carácter de la sonata, como brillante, patética, lúgubre y marcial, ó de darle un título distinto, como el *A Dios*, *la Partida*, etc. y entonces semejantes trozos son otros tantos cuadros musicales. (1)

(1) El dicho de Fontenelle: *¿ Sonate, que me veux-tu ?*

Sonido. Paraque el oido reciba la impresion llamada sonido es indispensable que existan un cuerpo que oscile, y un medio que trasmita estos movimientos. No es esto decir que los cuerpos al oscilar produzcan siempre sonidos, es preciso para ello no solo un movimiento relativo de sus moléculas, que puede llamarse intestino, sino tambien una determinada velocidad en estos movimientos vibratorios.

La naturaleza y forma de los cuerpos, la duracion de sus vibraciones, la velocidad con que las verifican, la anchura de las ondas sonoras que producen y la naturaleza forma y disposicion de los cuerpos inmediatos, producen las varias modificaciones que observamos y que podemos reducir á las siguientes. *Duracion, intensidad*, grado de *agudeza ó de gravedad, timbre y acentuacion*. La duracion del sonido es igual á la duracion total de las vibraciones del cuerpo sonoro.

que muchos repiten sin razon, y quizas sin saber aun lo que se dicen, no prueba nada contra el género, pero prueba solamente que la sonata que tanto le fastidiaba era muy mala; quien sabe si este hábil literato era, como muchos otros, demasiado profano en la Música.

La intensidad depende de la anchura de las ondas, permanece casi constante cuando se propagan por un espacio cilíndrico, pero cuando es esférico como en el espacio libre, disminuye en razon inversa del cuadrado de la distancia. La *gravedad y agudeza* del sonido dependen esclusivamente de la velocidad de las vibraciones.

La física por medio de instrumentos, que no podemos detenernos en esplicar, ha introducido en esta parte de la ciencia la ecsactitud mas esquisita. Con su ausilio se ha visto que el sonido mas grave que nosotros podemos apreciar es producido por un cuerpo sonoro que haga de 30 á 32 vibraciones por minuto segúndo, y el mas agudo por uno que haga 16384 en el mismo tiempo: se ha visto tambien que el *Do* mas grave del piano y del violoncello es de unas 128 vibraciones.

Esto ha dado lugar á que se puedan fijar los límites de la voz humana. La del hombre tiene por límite inferior 192 vibraciones y 633 por superior: la de la mujer 576 por el primero y 1620 por el segundo.

Los cuerpos al oscilar no producen un soni-

do único, el oido acostumbrado y atento distingue dos mas, que se llaman *armónicos*, y son mas agudos que el fundamental.

Tartini observó tambien por primera vez, que dos sonidos podian formar en el aire un tercero mas grave que cada uno de ellos.

El *timbre* segun parece depende de la naturaleza del cuerpo sonoro ó de los cuerpos inmediatos que él pone en vibracion.

La *acentuacion* es la calidad del sonido dado en el orijen de su emision por la voz humana por medio de las consonantes.

Bosquejado ya aunque rápidamente el orijen del sonido, y señaladas las causas que lo modifican, veamos ahora como nuestro oido puede juzgar de un movimiento que sucede lejos de él.

Sabemos que nosotros y muchos de los cuerpos que nos rodean estamos sumerjidos en el aire, que como á cuerpo elástico tiene la propiedad de transmitir en todas direcciones las impresiones que recibe en un punto, asi es que cuando un cuerpo vibra transmite el aire en todos sentidos sus vibraciones las que llegan á nuestro oido y lo afectan del modo que hemos esplicado.

La velocidad de estas ondas, ó lo que es lo mismo, la del sonido es diferente segun los cuerpos que las transmiten en el aire, á la temperatura de cero es igual á 1128 pies españoles por minuto segundo; cuando la temperatura es mayor tambien lo es la velocidad, de modo que á los 16 grados es igual á 223 pies en igual tiempo, los demas cuerpos gaseosos las transmiten á corta diferencia con la velocidad que el aire, menos el gas hidrójeno que lo hace con una velocidad triple.

Los líquidos, y sobre todo los sólidos poseen la facultad de trasmitirlas con mayor velocidad, espresando por uno la de las ondas sonoras en el aire, lo estará por cuatro y media en el agua y por 16 ú 18 en la madera de pino.

Cuando las ondas sonoras encuentran un obstáculo, reflejan como la luz formando ángulo de reflecsion igual al de incidencia. En este principio jeneral descansa la esplicacion de los ecos. Sabemos que articulando muy aprisa podemos pronunciar intelijiblemente ocho sílabas en dos minutos segundos, pero el sonido corre 1223 pies españoles en un segundo: luego si el objeto que refleja las on-

das sonoras se halla á esta distancia cuando acabemos de pronunciar la última sílaba llegará á nuestro oido la primera, de modo que se distinguirán perfectamente las ocho sílabas, si el obstáculo que refleja está á mayor distancia podrá aun transmitir intelijiblemente mayor número de sílabas y realmente se observa que algunos ecos transmiten hasta 14 y 15.

Para reflejar el sonido no hay necesidad de una superficie dura y pulida; las nubes, los bosques, las velas de una embarcacion lo hacen á veces con admirable ecsactitud.

Sujeto. Parte principal del asunto.

Talento musical. El talento musical se manifesta de un modo muy variado en los hombres; unos lo tienen para la melodia, otros para la armonia, otros para el ritmo, y otros para la ejecucion. El que lo tiene para la melodia tiene varios grados. El infimo grado es la *memoria musical*; los que están dotados de esta, cantan subitamente una melodia oida y ejecutan tambien un trozo entero despues de haberlo oido muy pocas veces. Un grado mayor de dicho talento es el de asemejar el género melódico de otro compositor prefirién-

dole al suyo propio; pero el mas alto grado será siempre el de crear la melodia. Y no es este esclusivo solamente del compositor, sino tambien de la clase mas baja del Pueblo, y el mayor número de las canciones populares y militares, escelentes las mas de ellas, deben su existencia á aquella. El talento para la armonia, esclusivo solamente al hombre, ocupa un lugar muy elevado. Es propio tambien de la clase inculta y aun de los salvages.

Esto probaron los libros de los viajes, y los cánticos ejecutados por la clase baja, en los cuales no falta nunca la segunda voz que acompañá, y tal vez se une el bajo. El talento para la melodia y para la armonia sé halla unido mas ó menos en algunos individuos de donde nacen de nuevo particulares disposiciones para los varios ramos de la composicion épica, ó sea la sinfonia, la preponderancia por la primera da la disposicion para composiciones líricas etc. Raro es el caso de hallarse todos los talentos musicales reunidos en un solo individuo: el que los posea podrá llamarse con justo título *jenio musical*.

Tartamudear. El que tocando ó cantando tropieza á cada paso.

Tiempo. El compas ó la medida es la division de los sonidos en espacios de tiempo iguales y se indica mediante una línea llamada *tanqueta* puesta perpendicularmente en la pauta: El tiempo es pues el que califica el compas de dos maneras, indicando *a*), en cuantas partes los sonidos contenidos en él pueden ser divididos *b*), de cuantas especies de notas están formados. Asi, por ejemplo el tiempo de $\frac{2}{4}$ indica el compas dividido en dos partes formadas de semínimas: el tiempo de $\frac{3}{4}$ un compas divisible en tres partes formadas de corcheas, etc. Otras veces se entiende por la palabra tiempo el mismo movimiento (véase este nombre), y otras las mismas partes del compas se llaman tiempos.

Tono. (Caracteristica de los tonos). La palabra tono significa un simple sonido, un intérvalo y un modo; pero para mayor precision se dice *sonido* á un simple sonido; *tono* á un intérvalo compuesto de dos sonidos comparados como *do*, *re* etc. y aun á la nota ó punto principal que se llama *tónica*; y *modo* á aquel que determina y modifica la escala.

Se atribuyen á los tonos caractéres particulares : de aqui nace un rico manantial de variedad y de bellezas en las modulaciones : de aqui una diversidad y una energia admirables en la espresion : finalmente, de aqui nace la facultad de escitar diferentes sentimientos con los acordes de varios tonos. Asi *p. e.* el *do* el *re* y el *mi* espresan lo alegre , lo brillante , y lo marcial ; el *mi bemol* y el *fa* lo grave y lo religioso ; á los sentimientos tiernos convienen el *la*, el *mi* , y el *si* bemol ; á los dolorosos y á los lúgubres , el *fa menor* ; el *la bemol* es muy profundo , el *re menor* melancólico , etc. Aun hay mas : el mismo tono se viste con otros caractéres : el *do p. e.* espresa igualmente muy bien la inocencia , y la simplicidad ; el *mi* bemol , el amor ; en una palabra , todo tono y todo modo tiene sus particulares caractéres que contribuyen á la verdadera y enérjica espresion musical. Un carácter semejante de los tonos se manifiesta tambien opuesto entre varios instrumentos. Asi es que en los instrumentos de arco el tono de *re* es mas claro y penetrante que el tono de *mi bemol* ; todo lo contrario sucede con las trompas y con los cuernos , puesto

que el tono de *mi bemol* es mas claro que el de *re*. (1)

TRABAJAR. Se dice que una parte trabaja cuando ejecuta muchas notas, y las demas partes van acompañando con figuras de mucha duracion.

TRANSICIONES. Modos de suavizar el salto de los intérvalos por grados disjuntos. Reglas de la armonia para modular agradablemente.

VALS. (Música de baile). Entre la Música de baile se distinguen el minué de caracter sério, con melodia de $\frac{3}{4}$ y movimiento moderado : la contradanza de carácter vivaz y con melodia de dos tiempos; las *danzas ún-*

(1) Parece, dice un autor anónimo, que la característica adoptada de los tonos no sea bien fundada, en vista que no subsiste un tono normal, un *do* ó un *la* fijo, á mas de que el temperamento ecuable anula toda característica de los tonos. Sin embargo todo filarmónico siente mas ó menos una diferencia, que se atribuye á un vario efecto fisico. Semejante diferencia se manifiesta mas débil en la Música meramente vocal, y mas fuerte en los instrumentos de arco, particularmente en los tonos contiguos de *mi*, *mi bemol*, *fa la* y *la* bemol. Esto no tiene lugar en los instrumentos de viento, ni en los de teclas. El clarinete, el obué, el cuerno etc. salen los sonidos mas claros al paso que sus tonos son mas altos; asi es que el clarinete de *B*. suena mas claro que el de A. En el piano el *fa sostenido* suena como el *sol bemol*, y el *la bemol* como el *sol sostenido* etc.

garas de carácter tierno, menor por lo regular, con movimiento de $\frac{2}{4}$ lento ó veloz; el *vals* de carácter elegre, con melodia de $\frac{3}{4}$ y movimiento moderado; la *polaca* de carácter solemne y grave, con melodia de $\frac{3}{4}$ y movimiento moderado etc.

Variaciones. Diversos modos de adornar un canto. El mérito principal de esta composicion consiste en la invencion del tema. Por lo demas este jénero de Música no tiene nada de lo que constituye una composicion musical.

Vibracion *de la voz.* La vibracion de la voz es una parte de la ejecucion de la emision de la voz tomada desde la mitad hasta el fin, y por lo mismo se deberá batir y vibrar con mucha fuerza al principio y disminuírla sucesivamente hasta el pianisimo.

Vocalizar. Cantar con las vocales en lugar de los monosílabos de las notas. Este estudio es interesantísimo para aprender á cantar.

Volata *ó* Volada; carrera de 8, 9, 10, ó mas notas, dispuesta en escala diatónica, que se divide en ascediente ó descendiente.

Volumen *de voz.* La mayor ó menor fuer-

za de los sonidos que la voz puede producir.

Voz. (sonido y tono de voz).

La voz humana se forma en la glotis por medio de una respiracion un poco esforzada. A mas de esto el paladar, la lengua, los dientes, los labios, (que son muy útiles al mecanismo de la voz), la arteria larinjea, la larinje, los pulmones, los senos frontales y macsilares, las fosas nasales etc., concurren tambien á su formacion. La agudeza, la fuerza, la dulzura y carácter individual de la voz dependen de la disposicion del principal órgano, que es la larinje. De la voz humana mas grave á la mas aguda, se cuentan ordinariamente tres octavas. La causa prócsima de la voz mas aguda se halla en el mayor número de vibraciones del órgano de la voz, y la de la voz mas grave, en el menor número de vibraciones del mismo. La intensidad de la voz depende de un pecho largo, de los pulmones dilatados, de la fuerza de los músculos que contribuyen á la respiracion de los del vientre; asi como de la longitud y elasticidad de la traquea, de la fuerza y elasticidad de la larinje y de los ligamentos de la glotis, no menos que de la gran cavidad de la larinje,

de la nariz y de la boca, que fortalece la voz con la resonancia. La bondad de la voz depende de la conveniente humedad y lacsitud de la traquea, de la laringe, de la boca y de la nariz; de la morbidez y elasticidad de los músculos, de las ternillas, y de todo lo perteneciente al órgano de la voz, y de una buena proporcion de las partes concernientes á él. Se podria dividir la voz: 1°. respeto á las cuatro voces principales del hombre, en voz de *tiple*, de *contralto*, de *tenor* y de *bajo*. La voz de la mujer reune la fuerza á la ajilidad; sensible y graciosa en la cuerda media, ofrece en los sonidos mas agudos el brio y el vigor que requieren los grandes afectos. Enérjica y pomposa la voz de *bajo* conviene mas á las pasiones fuertes, á los cánticos relijiosos, mientras que seria demasiado grave y á veces tambien poco agradable para los sentimientos tiernos. El tenor al contrario se distingue con la dulzura y flecsibilidad; sus acentos nobles y conmovedores dan al lenguaje del amor la espresion mas seductora; 2° Respecto al rejistro, en la de *pecho*, de *cabeza*, y como quieren algunos tambien en la de *media*. 3° Respecto á la calidad, en voz

buena, esto es, clara sonora ó de metal, llena, entonada, ajil, flecsible, robusta, fuerte, agradable, dulce, pastosa, rica de estension, etc: al contrario la voz *mala*, débil flaca, obscura, bronca, de garganta, nasal, etc. y finalmente 4° respecto á la agudeza y gravedad, en voz *grave*, *media* y *aguda*. La voz humana es el mas hermoso medio de ejecucion que la Música posee: los instrumentos sirven solo para imitarla y para acompañarla. Semejantes por decirlo asi á los esclavos que preceden ó siguen á su señor, se oyen solamente sus acentos en el teatro para anunciar al cantante y servirle de acompañamiento. El *sonido de voz* está determinado por la construccion física del órgano: es dulce, áspero, agradable, desagradable etc. El *tono de voz* es una inflecsion determinada por las internas afecciones que se quieren pintar, por manera que segun el caso que pueda ocurrir, será imperioso ó sumiso, fiero ó humilde, vivo ó frio, sério ó irónico, triste ó alegre, grave ó retozon etc.

FIN.

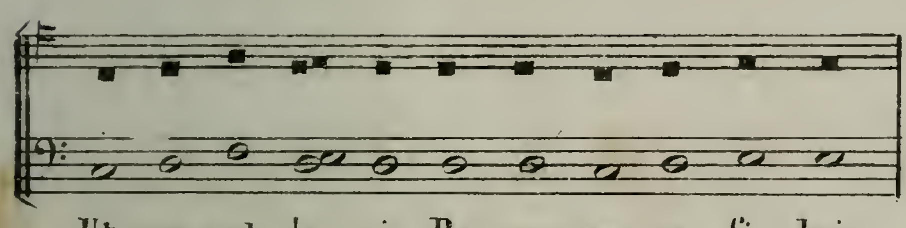
INDICE

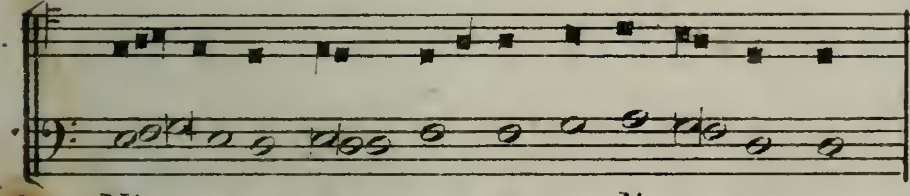
DE LO QUE CONTIENE CADA LECCION.

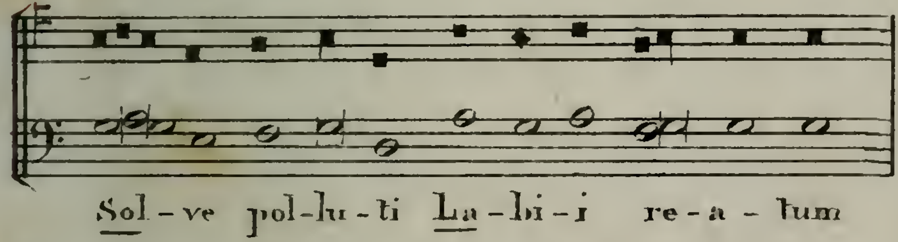
ERRATAS.

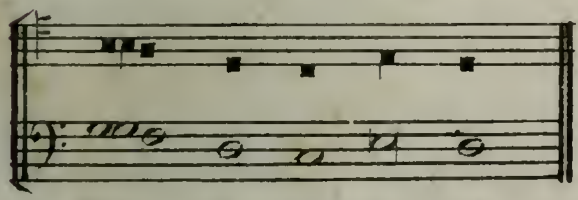
Pag. 15 *lin.* 6 los instrumentos *léase* sus instrumentos
Pag. 25 *lin.* 2 Shiitz *léase* Shütz
Pag. 61 *lin.* 10 segunda parte *léase* segunda pauta
Pag. 64 *lin.* 1 LECCION XII. *léase* LECCION XI
Pag. 65 *lin.* 11 Repiticion *léase* Repeticion
Pag. 76 *lin.* 3 mar *léase* mas
Pag. 83 *lin.* 16 está todo *léase* es todo
Pag. 101 *lin.* 13 Cavaleta *léase* Cabaleta
Pag. 134 *lin.* 20 primero Música *léase* primera Música
Pag. 137 *lin.* 26 convenencia *léase* conveniencia

GUIDO ARETINO fué el que sustituyó á las silabas de los antiguos griegos las de Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, tomadas del tristico primero del himno de San Juan Bautista.









(El Si se añadió despues.)